



D'OEdipe à Antigone, la voix en scène chez Pierre Bartholomée dans ses oeuvres composées d'après les romans d'Henry Bauchau

Elsa Siffert

► To cite this version:

Elsa Siffert. D'OEdipe à Antigone, la voix en scène chez Pierre Bartholomée dans ses oeuvres composées d'après les romans d'Henry Bauchau. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Rennes 2, 2015. Français. NNT : 2015REN20049 . tel-01304696

HAL Id: tel-01304696

<https://theses.hal.science/tel-01304696>

Submitted on 21 Apr 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THESE / Rennes 2

sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de :
Docteur ès musique

École doctorale : Arts, lettres, langues

présentée par

Elsa SIFFERT

Équipe d'accueil : Arts, pratiques et poétiques
EA 3208

D'Œdipe à Antigone,

**la voix en scène chez Pierre
Bartholomée dans ses
œuvres composées d'après
les romans d'Henry Bauchau**

Thèse soutenue le 18 décembre 2015
devant le jury composé de

Joëlle CAULLIER

Professeur à l'Université Lille 3 / *président*

Geneviève MATHON

Maître de conférences à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée / *rapporteur*

Mireille CALLE-GRUBER

Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle / *rapporteur*

Myriam WATTHEE-DELMOTTE

Professeur à l'Université catholique de Louvain-la-Neuve / *examineur*

Michèle FINCK

Professeur à l'Université de Strasbourg / *examineur*

Antoine BONNET

Directeur de thèse

Elsa Siffert

thèse de musique sous la direction d'Antoine Bonnet

APP : EA 3208

D'Œdipe à Antigone,

la voix en scène chez Pierre Bartholomée

dans ses œuvres composées

d'après les romans d'Henry Bauchau

UFR : Arts, Lettres, Communication

Université Européenne de Bretagne, Rennes

2015

Remerciements

Mes remerciements vont tout d'abord à mon directeur de recherche, Antoine Bonnet, pour m'avoir permis de découvrir l'univers littéraire d'Henry Bauchau dans la perspective de ses prolongements musicaux. Je loue encore sa patience bienveillante et la justesse de ses orientations quant à l'avancée de mon travail tout au long de ces quatre années.

Je convoque également le nom de Pierre Bartholomée dont le compagnonnage et l'écoute furent autant d'encouragements.

Que Myriam Watthée-Delmotte soit aussi vivement remerciée pour la rigueur de ses observations lors de ma première visite à Louvain-la-Neuve, observations qui m'ont guidée au seuil de ce grand travail.

L'intérêt de Mireille Calle-Gruber et nos conversations m'ont permis de garder confiance à un moment où le doute, mauvais conseiller, entamait ma concentration.

Un grand merci bien sûr à Joëlle Robin, Louis-René Siffert, Juliette Loisel et Virginie Trahand pour leurs relectures efficaces et leur soutien moral, ainsi qu'à Jefferson Lopez, de la bibliothèque universitaire, pour son humour consolateur.

Quelques mots reviennent enfin à Henry Bauchau lui-même, un hommage dont la concision dit tout à la fois ma gratitude et ma modestie. Je n'ai pas eu le bonheur de le rencontrer personnellement mais celui de recevoir à la fin de l'année 2011 un courriel chaleureux d'encouragement qui m'a émue et enthousiasmée.

Introduction

Présentation des œuvres

. Rappel des faits

En mars 2003 et avril 2008, deux créations successives de Pierre Bartholomée brûlent les planches du Théâtre de la Monnaie de Bruxelles. Il s'agit de deux opéras composés d'après les romans *Œdipe sur la route*¹ et *Antigone*² de Henry Bauchau adaptés par lui-même et mis en scène par Philippe Sireuil. Le premier, un grand opéra composé entre 2000 et 2002, s'intitule simplement *Œdipe sur la route*³. Le second, composé entre 2005 et 2006, est un opéra de chambre dont l'allongement du titre, *La Lumière Antigone*⁴, équilibre le poids des titres des deux pivots du diptyque formé et explicite poétiquement la valeur symbolique du personnage féminin tout en rappelant « sur le mode diminutif⁵ » son humilité – puisque le nom propre occupe la place habituelle de l'adjectif.

Henry Bauchau apparaît comme l'écrivain de prédilection de Pierre Bartholomée qui, depuis la découverte de son œuvre, vécue comme une révélation, n'a de cesse de la mettre en musique. En 1999, il compose *En attendant Diotime*, une pièce pour tuba soliste inspirée de la scène dramatique pour soprano et dix-sept instruments *Le Rêve de Diotime*, également écrite en 1999 et issue du récit bauchalien *Diotime et les lions*⁶. En 2003 *Ils étaient trois sur la route*, pour chœur d'enfants et piano, puis en 2007 *Trois monologues d'Œdipe*, pour baryton et orchestre, complètent le grand opéra *Œdipe sur la route*. Outre l'œuvre romanesque, la poésie de Bauchau a également nourri l'inspiration du musicien pour la *Petite histoire d'un caillou*⁷, trois brèves mélodies pour soprano et piano composées entre

-
1. BAUCHAU Henry, *Œdipe sur la route*, Arles : Actes Sud, 1990. Dorénavant cité sous forme abrégée, *Œ*, suivi du numéro de page.,
 2. BAUCHAU Henry, *Antigone*, Arles : Actes Sud, 1997. Dorénavant cité sous forme abrégée, *A*, suivi du numéro de page.
 3. BARTHOLOMÉE Pierre, *Œdipe sur la route. Opéra en quatre actes*, Valenciennes : Musica scripta, 2002.
 4. BARTHOLOMÉE Pierre, *La Lumière Antigone (nouvelle version). Opéra en trois actes*, Villeneuve d'Ascq : Quindicesima, 2012.
 5. *A*, p. 108.
 6. BAUCHAU Henry, *Diotime et les lions*, Arles : Actes Sud, 1991.
 7. BAUCHAU Henry, « Le caillou blanc », *Poésie complète*. Édition revue et corrigée par l'auteur et Marie Donzel, Arles : Actes Sud, 2009, p. 304.

2000 et 2006 ainsi que la pièce pour flûte, alto et harpe ...*Et j'ai vu l'âme sur un fil... elle dansait* (2000).

Comme Jean-Yves Bosseur le suggère dans un texte consacré au compositeur, « Pierre Bartholomée, à l'écart des certitudes⁸ », les multiples compositions sur ou d'après Bauchau le conduisent à l'élaboration d'un premier opéra⁹, avec tout ce que le genre comporte de conventions et l'envergure des moyens qu'il implique, puis d'un second, beaucoup plus intimiste. Ce mouvement du compositeur vers l'allègement des dispositifs musical et scénique devra être mis en regard avec le contenu de vérité des romans afin de dégager le sien propre. Les deux récits de Bauchau sont mus par une dynamique narrative d'augmentation progressive de la charge émotionnelle puis d'une retombée de la tension accumulée. Mais dans le second, *Antigone*, loin de répéter mécaniquement le parcours de son père, en reproduit certes le geste de dépassement mais au cran supérieur. Elle déjoue l'anéantissement total de la lignée des Labdacides en protégeant sa sœur Ismène et en assurant, grâce à sa voix, la transmission de son histoire.

Le thème vocal est fondamental dans ces textes et plus généralement dans toute la production de Bauchau, des poèmes aux journaux. Nous mettrons en évidence qu'il s'incarne de manière privilégiée dans la figure d'*Antigone*, fidèle compagnon de route de l'écrivain. Il conviendra de rappeler les principaux jalons de l'élaboration des romans, qui s'inscrivent dans un intertexte bauchalien où la reprise joue un rôle moteur important – Pierre Bartholomée s'en est souvenu.

. Les conditions matérielles de la genèse des partitions de Pierre Bartholomée

Bien que les conditions de la genèse de ces deux opus n'entrent pas en ligne de compte dans la lecture que nous allons en proposer, il convient de les broser à grands traits car elles témoignent d'une collaboration tout à fait originale et annoncent la polyphonie disciplinaire qui sera la nôtre.

Bernard Foccroulle, en sa qualité de directeur du Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, commande à Pierre Bartholomée un opéra. Ce projet, sinueux, a connu des métamorphoses

8. BOSSEUR Jean-Yves, « Pierre Bartholomée, à l'écart des certitudes », dans WANGERMÉE Robert (dir.), *Pierre Bartholomée. Parcours d'un musicien*, Wavre : Mardaga, 2008, p. 83-99.

9. BOSSEUR Jean-Yves, chap. cit., p. 96.

successives. C'est d'abord une « lecture éblouie¹⁰ » qui ouvre à Pierre Bartholomée les portes de l'imaginaire bauchalien. Le désir d'opéra vient plus tard, au gré d'un refus. Le compositeur souhaite composer une partition d'après *Le Judas de Léonard* de Leo Perutz. Une proposition de livret, établi par François Jongen, existe mais Bernard Foccroulle refuse ce projet car il pose d'insolubles problèmes de réalisation scénique. Puis le Centre Botanique de Bruxelles soumet au compositeur un projet de collaboration. Il refuse mais exprime son vif intérêt pour le texte de Bauchau. C'est alors que le directeur du Botanique invite Pierre Bartholomée à rencontrer Henry Bauchau en compagnie d'un librettiste potentiel. Cette rencontre est déterminante car elle permet au compositeur de se rapprocher de nouveau de la Monnaie avec une nouvelle idée qui plaît à son directeur. Ce dernier, en guise d'entraînement à la mise en musique de Bauchau, commande à Bartholomée une pièce de concert pour petit ensemble, *Diotime et les lions*¹¹, composée sur des extraits du récit. À Henry Bauchau qui ne peut plus écouter de musique, Pierre Bartholomée lui fait le récit de sa partition dans un « grand moment de bonheur partagé¹² ».

Dès lors, l'élaboration de l'opéra tiré du roman *Œdipe sur la route* peut commencer. D'abord formellement opposé à l'idée d'écrire lui-même le livret, Henry Bauchau accepte de s'atteler à la tâche. Il s'agit de « traverser le roman en le détachant des épisodes de mise en abyme¹³ ». Pour ce faire, l'écrivain choisit le vers, seul moyen pour lui de sortir de son roman. Une fois d'accord sur le canevas du livret, compositeur et librettiste écrivent concomitamment tout en correspondant par fax. Philippe Sireuil et Bernard Foccroulle sont également sollicités ponctuellement pour venir en aide à l'éclosion du texte.

La Lumière Antigone connaît un trajet un peu différent. Il est tout d'abord financièrement exclu que l'œuvre adopte les proportions du grand opéra. Mais cela tombe bien car Pierre Bartholomée a dans l'oreille une partition d'un autre genre que celle d'*Œdipe sur la route* : un opéra de chambre avec deux chanteuses. La créatrice du rôle d'Antigone est pressentie par le compositeur pour interpréter de nouveau ce personnage. Cette solution de continuité et cet esprit de cohérence artistique sont abandonnés au profit d'une logique de « casting¹⁴ ». En outre, le livret doit cette fois inventer le futur de l'héroïne et non plus condenser l'histoire de sa route, sollicitant de la part de l'écrivain qu'il puise encore à la source de son imagination.

10. BARTHOLOMÉE Pierre, « Du roman à l'opéra : *Œdipe sur la route* » dans WANGERMÉE Robert, *op. cit.*, p. 210.

11. Voir *supra*.

12. Entretien du 27 avril 2012 à Ottignies.

13. Entretien du 27 avril 2012 à Ottignies.

14. En effet, Mireille Delunsch est recrutée par le nouveau directeur de La Monnaie, Peter de Caluwe, à la place de Valentina Valente.

Le choix d'un autre titre pour l'opéra que celui du roman témoigne de ce désir assumé d'infléchir la reprise de la matière bauchalienne vers un prolongement du destin du personnage.

. Des romans aux livrets d'opéra

Les critères qui président à la fabrique du livret doivent ainsi être minutieusement mis en évidence. La correspondance des protagonistes de cette genèse ainsi que la comparaison des deux textes le permettent. Seule une trame narrative serrée est conservée. Cela se traduit concrètement non seulement par une réduction du roman mais encore et surtout par la suppression de tous les récits enchâssés. Le librettiste se fait ainsi « émondeur¹⁵ », selon le mot qu'emploie Henry Bauchau à propos de sa pratique d'écriture. Ce travail d'élagage doit être étudié afin de mettre au jour les conditions singulières de l'expression d'une voix ainsi que les qualités de cette voix elle-même. C'est pourquoi, alors même qu'elle est suscitée par une contrainte extérieure et non initialement vécue comme une « nécessité intérieure¹⁶ », l'écriture de ce nouveau texte, nouvel émondage de l'aventure œdipienne d'après Bauchau, rappelle l'expérience familière de l'écrivain. La dernière phrase du roman, confiée à l'un des protagonistes, s'en fait d'ailleurs l'écho :

Œdipe est encore, est toujours sur la route¹⁷.

Il l'était même en quelque sorte depuis l'Antiquité, depuis que le récit de sa naissance interdite et ses conséquences tragiques ont été consignées dans un texte qui nous est parvenu. En effet, le premier des romans thébains de Bauchau, *Œdipe sur la route*, se fraie un chemin dans l'intervalle laissé vacant par les tragédies de Sophocle *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone*. Dans cet entre-deux, l'écrivain imagine la traversée du désert du roi déchu dont la marche obstinée le mène à Athènes, lieu de sa rédemption. Quant au second roman *Antigone*, il étoffe d'une autre manière la trame de la tragédie antique puisqu'il opère la transition avec le précédent opus. Henry Bauchau propose ainsi un récit de la fin de la lignée des Labdacides. Le genre romanesque remplace la tragédie mais n'en neutralise pas la part d'indécidabilité du sens car évidence et mystère cohabitent dans son usage poétique de la langue.

Le roman extrait Œdipe de sa condition de héros tragique pour lui rendre forme humaine grâce au temps long du tracé d'un parcours de vie et ses multiples digressions narratives –

15. WATTHÉE-DELMOTTE Myriam, « Désécrire pour trouver le lieu de la présence », dans WATTHÉE-DELMOTTE Myriam (dir.), *Henry Bauchau. La Parole précaire*, Bruxelles : Éditions la Maison d'à côté, 2009, p. 121.

16. BAUCHAU Henry, *Jour après jour. Journal d'Œdipe sur la route (1983-1989)*, Arles : Actes Sud, 2003, p. 291.

17. *Œ*, p. 380.

qui sont autant de péripéties et de rencontres de nouveaux personnages. Le livret s'appuie en particulier sur la découverte par Œdipe qu'il est un « Clairchantant¹⁸ ». En outre, il repropulse le personnage sur la scène théâtrale et le donne à voir et à entendre dans un spectacle collectif alors que la lecture l'avait confié à l'intime du for intérieur. Le désir d'opéra – avec grand orchestre et chœur – de Pierre Bartholomée relèverait-il de la gageure ? Nous verrons, mise en scène à l'appui, que l'inscription de cet opus dans un diptyque nuance cette perspective sévère et met au jour une sensibilité musicienne attentive au monde qui l'entoure et désireuse de donner une voix à la parole de Bauchau. En effet, la route d'Œdipe ne s'achève pas à la fin du roman. Au contraire, il revient à Antigone de la poursuivre.

Cette figure tout en paradoxes, femme empêchée mais amoureuse, révoltée contre la loi temporelle mais soucieuse d'agir dans le respect des liens familiaux, inspire au compositeur une œuvre d'un autre format et d'autres moyens tant musicaux que textuels et scéniques : deux chanteuses et un petit ensemble d'instruments solistes prennent place sur scène. Cela ne signifie pas qu'une femme n'aurait pas droit aux ors de l'opéra. Cela résulte plutôt du sujet lui-même qui exige une facture repensée. Nous nous attacherons à mettre au jour les raisons et effets de tels changements générique et formel.

Dans cet opus, c'est de nouveau la métaphore vocale qui endosse le rôle de moteur de la connaissance de soi. Le récit de la métamorphose d'Œdipe était déjà simultanément celui de la formation d'Antigone et constituait les prémisses de sa propre reconnaissance en tant qu'être de volonté et de désir. La mort transfigurée d'Œdipe en protecteur d'Athènes au terme du premier roman thébain ne clôt pas l'aventure. Désormais seule, Antigone doit tenter, ainsi que son for intérieur le lui commande, de détourner Étéocle et Polynice d'une guerre fratricide. Personne n'escorte Antigone dans son obstination. Les parcours d'Œdipe et Antigone se confondent tous deux avec l'assomption progressive de leur voix et coïncident avec un gain de lumière. Œdipe redevient voyant et Antigone, d'emblée lucide, brille de plus en plus. Mais la voix d'Antigone n'est pas celle d'Œdipe, (re)devenu aède et dont les chants « faisaient vivre le passé¹⁹ ». Cette teneur narrative est absente de la musique des femmes dans les romans de Bauchau²⁰. Parvenir enfin à faire entendre sa voix, littéralement, est l'expression romanesque de l'assomption intime de sa propre féminité par Antigone.

18. *Œ*, p. 67.

19. *A*, p. 22.

20. Voir les raisons d'une telle distinction dans ELEFANTE Chiara, « La voix du corps, la voix féminine dans l'œuvre narrative d'Henry Bauchau », *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, MAYAUX Catherine et WATTHÉE-DELMOTTE Myriam (dir.), actes du colloque de Cergy-Pontoise (8-10 mars 2007), Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2009, p. 147-160.

Renonçant pour la lutte à la maternité, la féminité du personnage doit également trouver à s'affirmer aux yeux et aux oreilles de tous. C'est par un déchirement vocal, le cri, qu'Antigone atteint cette reconnaissance. Le livret ne transpose plus, en la condensant, la teneur du roman. Son point de départ, le dernier chapitre du roman, est l'éclosion du théâtre, plus précisément le moment d'alchimie qui se produit quand Io, qui devient Hannah à l'opéra, recueille la voix d'Antigone.

Il convient de préciser dès à présent que deux versions de la partition *La Lumière Antigone* ont été écrites correspondant à la création en 2008 et à sa reprise à La Chaux-de-Fonds en 2012 par le Nouvel Ensemble Contemporain. Nous avons disposé de la dernière version de la partition.

. La mise en musique

Les deux partitions de Pierre Bartholomée, proches par certains aspects, présentent néanmoins des traits distinctifs. En particulier, des motifs mélodico-rythmiques conducteurs jalonnent les deux ouvrages. En revanche, si les arêtes formelles du premier sont gommées par le soin apporté aux transitions, le second – bien que le discours orchestral soit très fluide – privilégie davantage la parataxe. Ces différences témoignent d'une restitution différenciée des deux romans, fidèle à l'inscription des personnages bauchaliens dans un imaginaire qui rééquilibre le primat œdipien de notre compréhension psychique de l'histoire du sujet en faveur de la figure d'Antigone. En effet, l'opéra suit une typologie des voix très codifiée, répartissant les tessitures selon l'emploi des personnages. La voix définit donc le rôle – et non l'inverse – et inscrit le complexe d'Œdipe dans l'économie vocale de l'œuvre²¹. Or, en demandant à Bauchau d'écrire pour le livret d'une *Antigone* en musique une suite à son roman, Bartholomée progresse d'un cran supplémentaire dans le continuum de l'éloignement par rapport au roman. Et de fait, sa partition ne relève plus exactement de l'opéra mais se présente comme une scène lyrique très libre. Ces choix explicitent la conquête et l'affirmation de l'indépendance du personnage féminin. Mais cette remarque d'ordre thématique ne fait pas justice à l'originalité de l'écriture d'Antigone par Bauchau ni à la justesse de sa transmutation musicale par Bartholomée. L'étude comparée des partitions est

21. Voir en particulier les ouvrages des auteurs qui écoutent l'opéra à l'aune de leur pratique psychanalytique tels SCHNEIDER Michel, *Prima donna. Opéra et inconscient*, Paris : Odile Jacob, 2001 ; *Voix du désir: Éros et opéra*, Paris : Buchet-Chastel, 2013 et CASTARÈDE Marie-France, *La Voix et ses sortilèges*, Paris : Les Belles Lettres, 1987 ; *Les Vocalises de la passion. Psychanalyse de l'opéra*, Paris : Armand Colin, 2002.

un adjuvant dans la mise au jour du contenu de vérité de la constellation poético-musicale formée des textes de Bauchau et des partitions de Bartholomée.

Mais ce travail ne serait pas complet sans l'inclusion des mises en scène de Philippe Sireuil dans cette constellation. Loin de n'être qu'un élément de décoration secondaire, la matière scénographique – décors, lumières, costumes, gestique des chanteurs-acteurs, place de l'orchestre – fait partie intégrante de l'objet « spectaculaire » final. Nous tenterons de nourrir notre réflexion de notations précises à partir de l'observation des deux mises en scène de Philippe Sireuil ainsi que de celle de la nouvelle version de *La Lumière Antigone*.

. Les mises en scène de la Monnaie et de la Chaux de Fonds

Philippe Sireuil a créé des mises en scène économes pour les œuvres de Bartholomée d'après Bauchau. Le réalisme émoussé d'*Œdipe sur la route* procède d'un décor épuré qui ne refuse pas ponctuellement la référentialité la plus littérale. La scène de la rencontre de la paysanne Ilyssa et du vigneron convoque concrètement les éléments nommés dans le roman et que le livret a conservés, à savoir les raisins et le pain²². Plus généralement, la physionomie du plateau est propre à chaque acte mais l'ensemble forme un continuum fait de variations subtiles dues, entre autres, aux choix des couleurs et intensités de lumière. Celle-ci accompagne l'écoulement narratif des jours suggéré par le texte. Elle est aussi choisie en fonction du type de scène – à caractère onirique ou plus prosaïque. Le bleu connote ainsi la nuit et le rêve tandis que le blanc est typique des dialogues au contenu concret et que le rouge souligne le jour qui tombe ou le merveilleux – comme dans la scène finale de la mort transfigurée d'Œdipe. Si l'on devait qualifier d'un mot cette mise en scène, c'est la grâce qui en rendrait le plus justement compte. Une qualité déclinée dans les circulations des acteurs-chanteurs et dans les tissus amples de leurs costumes, longues tuniques faisant discrètement référence à un passé lointain.

La Lumière Antigone, quant à elle, abolit l'illusion de l'émission magique de la musique en plaçant l'effectif instrumental non dans la fosse mais sur la scène. Elle abandonne également tout décor et privilégie la projection d'images : celles du visage d'Antigone en surimpressions « peintes » sur le mur de scène ou des images animées d'archives qui, multipliées, défilent afin de figurer le cours de l'Histoire. Un seul objet est convoqué, un ordinateur portable, porteur des idées de modernité et de vitesse des moyens de

22. BAUCHAU Henry, *Œdipe sur la route*. Livret d'Henry Bauchau. Opéra en quatre actes, Arles : Actes Sud, 2003, p. 12. Dorénavant cité sous forme abrégée *Livret Œ*, suivi du numéro de page.

communication. De la même manière, les costumes sont des non-costumes puisque les deux chanteuses portent des vêtements à fonction générique, typique qui répond à un jeu d'oppositions distinctives : Antigone, du côté du passé, porte une longue tunique quand Hannah, ancrée dans le présent et tournée vers le futur, se présente en jeans et blouson de cuir. Le choix du prénom de celle qui reçoit l'appel d'Antigone est significatif. Référence à Hannah Arendt, elle figure la femme d'aujourd'hui, nécessairement porteuse de la mémoire du ^{xx}^e siècle. « Regards. Gestes. Paroles. La fille d'aujourd'hui apprivoise la femme d'hier. L'actrice de maintenant parle à la double orpheline des mythes d'autrefois²³. » Ces mots de Philippe Sireuil rappellent en filigrane qu'il n'est plus question ici de récit mais de pure adresse et de la réussite de la réception – c'est-à-dire l'entente – de cette adresse.

En 2012 à La Chaux-de-Fonds, le Nouvel Ensemble Contemporain crée une nouvelle mise en scène. Elle n'est pas sans rapports avec celle de Philippe Sireuil pour *La Monnaie* car elle reprend le principe de la projection d'images mais elle augmente considérablement la part de la thématique du visage. Le relais vocal qu'opère la musique est contrepoinché par celui des expressions des visages d'Antigone puis de Hannah avec un moment-pivot, dans la partie centrale, où la rencontre des corps des deux femmes est filmée en pied.

Au même titre que la mise en musique, la mise en scène participe de la création du sens en développant les virtualités du texte. L'attention aiguë que cette dernière porte sur les corps fait écho à la mise en exergue des voix des deux figures féminines. Dire que l'opéra met en valeur les voix peut sembler naïvement évident. Toutefois, il convient d'étudier les deux œuvres de Bartholomée comme un diptyque et donc de remarquer le mouvement d'épure qui fait office de moteur poétique. Les choix formels déplacent l'accent de l'intrigue en forme de parcours d'apprentissage dans *Œdipe sur la route* vers la récitation dans *La Lumière Antigone*. Ainsi, la composition de la partition et de la scène façonnent ce que l'auditeur-spectateur entend et voit – par le corps et la voix s'emparant de mots choisis, sélectionnés d'un livret concis – là où la luxuriance du roman suggérait, évoquait. En somme, le fruit de la fabrique de l'opéra se présente comme un instantané provisoire d'un sens romanesque en expansion.

23. Voir le texte de présentation de Philippe Sireuil à propos de *La Lumière Antigone* dont il est le concepteur des lumières et de la mise en scène de la création au Théâtre Royal de La Monnaie en mars 2008, <http://www.philippesireuil.be/PHILIPPE/ANTIGONE.html> (consulté le 21 août 2013).

. Du même à l'autre ou le procès de la *différance*

Toutes les étapes de transformation de cette fabrique sont autant de « mises en » – écriture du livret, mises en musique et en scène – et par conséquent de reprises produisant de la différence. Tout d'abord parce que la réécriture, la reformulation, le travail de concision créent de nouveaux supports. Mais aussi parce que l'opéra est la réunion d'objets hétérogènes, littéraire d'une part et musical et scénique d'autre part. En particulier, la performance de la partition fait du livret écrit un texte chanté, ce qui ajoute encore à la chaîne des altérations du roman. La répétition – puisque la matière que modèlent les acteurs de ce projet d'opéra reste la même, à savoir le voyage d'Œdipe de Thèbes à Colone – produit mécaniquement de la différence. Le spectre des variations formées par le jeu des réécritures transforme le texte initial à partir d'une trame narrative serrée tout en permettant de maintenir ouverte la circulation de ses signifiants. Ainsi, l'œuvre qui résulte de ce procès de répétition affirme sa différence.

Si l'élaboration de cet opéra – d'un opéra en général – procède de la *différance* derridienne, celle-ci nous permettra surtout de décrypter ses différentes dimensions, et ce aussi bien à l'échelle macroscopique de la forme que celle microscopique de ses matériaux. Nous verrons ainsi que le matériau vocal d'*Œdipe sur la route* est directement issu de la partition orchestrale qui puise elle-même à un réservoir de thèmes conducteurs. L'orchestre occupant la fosse est la caisse de résonance des voix. Cela est dû à un trait spécifique de notre écoute. Effectivement,

dans n'importe quel magma sonore, la présence d'une voix humaine hiérarchise la perception autour d'elle. [...] Il en est de même pour tout espace sonore, vide ou non : qu'il s'y trouve une voix humaine, et infailliblement l'oreille se porte vers elle, l'isolant, et structurant autour d'elle la perception du tout²⁴.

Cette reconnaissance de la centralité de la voix sera la pierre de touche de l'ensemble de notre travail car elle est non seulement à l'intersection de chacune des composantes d'un opéra mais surtout le nœud qui relie les différentes thématiques bauchaliennes des romans *Œdipe sur la route* et *Antigone*. Ceux-ci se soutiennent d'un important réseau lexical musical que nous nous proposons de recenser afin d'en découvrir les ressorts. S'agit-il d'une simple métaphore d'une communauté sonore de la langue poétique et de la musique ? Ou faut-il considérer cette complicité comme la face visible d'un contenu de vérité plus profond ?

24. CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Paris : Éditions de l'Étoile, 1982, p. 15.

L'ancrage vocal de l'imaginaire romanesque bauchalien

. L'appel

Des journaux²⁵ aux romans, le motif de l'appel, récurrent sous la plume de Bauchau, est déterminant. C'est un appel à l'écriture et un appel des personnages à prendre la route (*A*, p. 31 ; 127). La prégnance des notations musicales semblent désigner la musique comme le lieu, qui apparaît comme un horizon pour l'écrivain et son lecteur, d'où l'appel est proféré et que ces notations tentent de restituer, de faire résonner. L'appartenance de certains personnages à la lignée d'Orphée, Alcyon²⁶ par exemple, est l'un des éléments qui participent de la construction, par assemblages d'échos divers, de ce lieu utopique qui agit comme le hors champ de la narration.

. Le chant à la lisière du son et du sens

Celle-ci se nourrit d'un balancement entre deux types de chant : le chant épique, chargé de récits, d'Œdipe devenu clairchantant d'un côté et le son « blanc²⁷ », pure musique, d'Alcyon et Io de l'autre. En outre, par le truchement du rire, c'est la voix qui distingue Polynice et Étéocle, les frères ennemis. Si *Œdipe sur la route* ne choisit pas entre les deux branches de l'alternative, *Antigone* tranche en faveur de la dissolution dans le son, autrement dit l'héroïne opte pour le plaisir de la voix « brute ». Le cri d'Antigone s'opposant à la reconduction des lois des hommes vient ainsi relayer le chant porteur de mémoire d'Œdipe dans le rôle de motif conducteur du roman. Émanant du corps qui lève les inhibitions liées à l'interdit social de la bienséance, le cri exprime adéquatement la révolte. Les cris d'Antigone jalonnent son évolution comme autant d'échos des étapes de son devenir. Agent d'une poussée irrépressible, le cri révèle la qualité pulsionnelle de la voix.

. À l'écoute du corps

En effet le corps occupe dans les romans de Bauchau une place majeure. Il est simultanément ce qui émet et ce qui reçoit ces voix. Tout d'abord, il fait le lien entre les

25. « Il [Sophocle] m'appelle à dire le temps qu'il n'a pas dit, le temps entre Thèbes et Colone. » (29 août 1987), dans BAUCHAU Henry, *Jour après jour...*, op. cit., p. 294.

26. *Œ*, chapitre 3, « Alcyon », p. 75-115.

27. *A*, p. 28.

différentes pratiques artistiques et artisanales des personnages. Il soutient le syncrétisme des arts métaphorisé de manière privilégiée par la musique. La sensualité du rapport à la matière qu'on façonne est essentiellement auditive. Elle met en valeur les vertus bienfaisantes, thérapeutiques même, de la voix comme musique de mots. L'attention flottante de Freud vient ici immédiatement à l'esprit et suggère l'emploi d'une expression un peu différente, celle d'une « écoute flottante ».

La voix d'Œdipe atteint le corps qu'elle émeut, elle soulève l'esprit qui exulte en pressentant ce qu'elle lui signifie. Lorsqu'elle redescend vers le cœur, on découvre qu'elle est l'inspiration, l'exploration des mystères, des trésors encore dormants (sic) dans la mémoire²⁸.

La voix est la preuve qu'on habite son corps. La voix, par paronomase, est vie. Et son souffle est transmissible²⁹. C'est pourquoi les figures du sonore dans les romans de Bauchau ne doivent pas être pensées comme des abstractions mais comme ce qui relève du corps. La relève de cette dialectique corporéité/idéalité sera ainsi l'un des enjeux de ce travail, chez Bauchau mais aussi et surtout chez Bartholomée où nous assumons que le compositeur en propose une résolution.

La voix comme métonymie de l'horizon-musique de la langue

Bartholomée n'a pas manqué d'être sensible aux « relations, multiples, infinies, de l'écriture poétique à la parole, de la parole au chant, de l'écriture au chant et, donc, à la musique³⁰ » chez Bauchau. Plus précisément, l'étude des romans bauchaliens met au jour le noyau vocal à partir duquel se nouent les relations dont parle Bartholomée. En effet l'évolution psychologique des deux protagonistes Œdipe et Antigone – et partant la progression narrative des romans – s'inscrit dans leur voix. Elle est le lieu de la connaissance et de l'assomption de soi. Ce processus est commun à Œdipe et Antigone mais chacun l'habite de manière singulière. Pour comprendre avec Lacan ce qui distingue leurs deux parcours et en approfondir avec Hegel la fécondité de l'appréhension symbolique de la voix. Pourquoi ces deux auteurs ? Le premier parce qu'il met en évidence son rôle pulsionnel

28. Œ, p. 187.

29. Ce que démontre le livret du second opéra bauchalien de Pierre Bartholomée, *La Lumière Antigone*.

30. BARTHOLOMÉE Pierre, art. cit., p. 217-218.

central qui, du corps, conduit au langage ; le second parce qu'il analyse l'apparent paradoxe qui fait de la voix quelque chose de simultanément corporel et idéal. Ainsi, la dimension réflexive des deux romans s'avère essentielle : le moteur de l'écriture en constitue également le sujet, la matière.

. Lacan et l'objet-voix

La voix, émise par le corps, n'en paraît pas moins immatérielle puisque faite de souffle. De plus, sa matérialité tend à s'effacer derrière la signification. Or la voix – dont le spectre est cerné par deux limites, le silence et le cri – n'est pas un simple vecteur de communication. Cette valeur instrumentale ne doit pas faire oublier sa fonction dans l'économie psychique pulsionnelle. Pour comprendre ce procès de minimisation de la voix au profit du sens, il faut se replacer à l'échelle de l'histoire du sujet. La naissance du sujet advient dans son rapport à la pulsion invocante. Le cri du nouveau-né, expression d'une souffrance, reçu et interprété par l'Autre comme un appel, est introduit au procès de la signification. Partant, l'immédiateté du rapport à la voix est irrémédiablement perdue. C'est alors que la quête de la voix perdue commence, élevant la voix au statut psychanalytique d'objet *a*.

Cette quête interminable évoque l'appel auquel l'écriture littéraire de Bauchau propose une réponse. La voix est bel et bien en jeu dans cet exercice particulier du langage car celui-ci ne se préoccupe pas tant de signification que de signifiant, c'est-à-dire de « tout ce qui [...] ne concourt pas à l'effet de signification³¹ ».

. La dialectique hégélienne corporéité/idéalité de la voix

Ce n'est donc pas en tant que canal phatique pour le langage verbal que la voix est mise en jeu dans les œuvres lyriques qui nous occupent. Quand elle chante, la voix, certes, supporte un texte mais elle ne peut être réduite à ce rôle. C'est bien plutôt en tant qu'elle s'exile du sens en même temps qu'elle le profère – en chantant. La voix, simultanément, sépare et relie³². Hegel s'est attaché à déterminer la place du sens et le rôle de la voix dans un texte mis en musique puis à comprendre l'opération de leur synthèse et enfin sa résolution

31. CASTARÈDE Marie-France, « Métapsychologie de la voix », *Champ psychosomatique*, « La voix », avril 2007, n° 48, p. 15.

32. La voix se tient dans « la dimension de séparation et de la rencontre qui organise la vie », dans VASSE Denis, *L'Ombilic et la voix*, Paris : Seuil, 1974, p. 91.

dans la jouissance. Bornons-nous dans cette introduction à formuler les jalons de ce procès.
À la suite de Bernard Baas³³,

on rappellera qu'« expression » ne signifie pas ici simplement communication au sens de la transmission d'un message, ni même transmission d'un contenu spirituel préalablement déterminé et formulé sur le mode du discours ; mais l'expression est le processus d'extériorisation d'un contenu spirituel qui est d'abord intériorité non consciente d'elle-même et qui ne devient consciente que par cette extériorisation³⁴.

Dans cette extériorisation, la relève dialectique (*Aufhebung*) évite la dissolution du texte dans la voix en créant, par leur interpénétration, un sens supérieur. Car dans le chant comme manifestation du devenir musical du signe, le signifié risque la perte de sa primauté – assurée auparavant dans le langage parlé dont la finalité est tendue vers l'intelligibilité, c'est-à-dire le sens. Or la mise en musique renverse ce rapport en faveur du signifiant. Mais ce lest du signifié n'implique pas le renoncement à tout sens. Au contraire, ce « sacrifice [en] opère la transfiguration³⁵ » car il lui permet d'annuler la barrière qui existe entre sujet et objet de la représentation. Le signifiant, en tant qu'il est sonore, possède une nature temporelle et idéale³⁶ qui lui permet, malgré son caractère éphémère, une proximité avec l'esprit.

Mais alors pourquoi recourir à la musique puisque la poésie ménage déjà ce rapprochement ? Parce que la transfiguration du signifié par le signifiant est la condition du saut qualitatif vers la « sphère supérieure » du « libre être-pour-soi de la subjectivité³⁷ ». Dans cette formule de Hegel, Bernard Baas reconnaît la définition de la jouissance comme « pure présence à soi, présence sans écart, c'est-à-dire sans l'écart de la représentation³⁸ ». En effet, le geste d'extériorisation de l'expression artistique peut aller jusqu'à s'émanciper de toute détermination signifiante, l'âme jouissant alors d'elle-même comme pure voix dans une « jouissance de la voix *déliée* de son rapport aux paroles³⁹ ».

33. Pour cette section sur les qualités intrinsèques de la voix, nous empruntons au philosophe Bernard Baas les jalons de son exposé à lire dans « Hegel et le chant du signe », cinquième partie de son ouvrage *La Voix déliée* (Paris : Hermann, 2010).

34. BAAS Bernard, *op. cit.*, p. 250.

35. BAAS Bernard, *op. cit.*, p. 317.

36. C'est ce qui fonde le privilège de la poésie et de la musique par rapport à la peinture ou la sculpture dont le sentiment est spatial et matériel.

37. HEGEL G. W. F., *Esthétique III*, Paris : Flammarion, 1979, p. 367 cité par COHEN-LEVINAS Danielle, *La Voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres*, Paris : Vrin, 2006, p. 32.

38. BAAS Bernard, *op. cit.*, p. 319.

39. BAAS Bernard, *op. cit.*, p. 327.

. L'opéra ou le mythe selon Barthes⁴⁰

Ce chemin vers la jouissance ressemble fort à l'aventure qui conduit les romans de Bauchau, poussé par Bartholomée à l'écriture de livrets pour des ouvrages lyriques de sa composition, vers les opéras *Œdipe sur la route* et *La Lumière Antigone*. Le travail d'émondage qui donne naissance au premier livret émousse les signifiés du romans pour le transformer en une trame expurgée des récits enchâssés et réduite au squelette narratif de la métamorphose du personnage principal qui laisse toute la place au lyrisme suggestif de Bauchau. La « poétisation » de ce texte procède à la valorisation de sa dimension sonore, euphonique et la mise en musique achève le procès de transfiguration du sens initial, de degré un, en un sens de degré deux, soit en termes barthésiens un *mythe*. Continuant ses lectures en musique des romans de Bauchau, Bartholomée fait d'*Antigone* un second ouvrage lyrique. *La Lumière Antigone* se présente comme l'aboutissement du procès dialectique du sens entamé avec *Œdipe sur la route* et simultanément la ré-effectuation augmentée de cette expérience. De nouveau, un livret est tiré du roman afin d'en faire le support, le prétexte d'une œuvre lyrique. Mais les présupposés qui président à cette réécriture nous forcent à reconsidérer sa production. Il est effectivement question de prolonger sur une scène imaginaire le roman. Ainsi, son propos, qui trouve certes à s'éployer comme précédemment sur les planches (et plus seulement dans le for intérieur de son lecteur), étant déjà un travail de mythification du roman (puisqu'il choisit d'en développer quelques-uns des thèmes), devient, une fois mis en musique, le mythe du mythe. Quoi de mieux, comme caisse de résonance au sujet de la voix d'Antigone comme véhicule de l'assomption du féminin, que ce mythe « au carré » pour accomplir l'ultime étape du chant du signe, à savoir la jouissance de l'objet-voix.

40. BARTHES Roland, *Mythologies*, édition illustrée de Jacqueline Guittard, Paris : Seuil, 2010.

État de la recherche, méthodes et emprunts

Bonnefoy, dans la prière d'insérer à son essai *L'Alliance de la poésie et de la musique*, se pose la question de savoir si la peut « être pensée à partir de la poésie⁴¹ ? » Cette question est aussi un peu la nôtre. Il a l'intuition, quasiment inverse à celle des Romantiques d'Iéna, que cette dernière « est à l'origine de la musique⁴² ».

Je dis « pierre », et le son qui est dans ce mot, en l'occurrence cette diérèse, prend la pierre par l'en-dessous des acceptions du mot « pierre » et des représentations qui en résultent en moi : c'est l'indéfait du réel, l'au-delà de toutes les prises tentées sur la chose par la pensée, qui a surgi par et dans ce son ; et je comprends qu'il était là, à veiller, dans ce réseau des mots conceptualisés qui déshabituaient de le pressentir⁴³.

C'est pourquoi Daniel Charles pratique la musicologie en philosophe. Sa démarche se distingue de celle de historien qui cherche à mettre en évidence le sens de la succession des œuvres. Il tente plutôt de trouver le sens des œuvres dans leur circulation.

Une philosophie de la musique où celle-ci faite d'œuvres ne serait pas un signe à décoder, à dater ou à faire signifier mais un projet à déchiffrer ou même à imaginer. [...] Un regard musicologique qui assume dès lors sa propre parole et se propose de révéler et de *faire parler* les œuvres en dehors, ou à côté, des cartographies repérées, inscrites et diffusées⁴⁴.

Daniel Charles déhiérarchise l'ordre chronologique des temps passé (le temps de l'œuvre) et présent (le temps de son étude) de manière à éviter que l'historicité du regard sur l'œuvre déteigne sur elle. C'est une pensée non-contemporaine où la fiction – celle du regard – voisine avec l'objectivité requise du travail académique. D'où une non-contemporanéité du passé et du présent avec l'avenir et, partant, la nature éthique du regard que le chercheur engage. La musicologie de Daniel Charles, ainsi que le repère Christine Esclapez, pose la question de la « responsabilité face aux œuvres⁴⁵ » : à l'omniscience rétrospective, il préfère la création prospective de sens.

En effet, on ne peut tout classer dans des cases déjà existantes ou selon des catégories binaires basées sur l'exclusivité car les œuvres sont souvent « à cheval », inclassables. Il faut bien plutôt « penser le mélange, la dialectique et la résolution des contraires, le paradoxe ou

41. BONNEFOY Yves, *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Paris : Galilée, 2007.

42. *Ibid.*, p. 18.

43. *Ibid.*, p. 22.

44. ESCLAPEZ Christine, « L'inégalité temporelle », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 5, 2010, p. 27.

45. *Idem.*

l'entre-deux⁴⁶ ». Et justement les opéras de Bartholomée d'après Bauchau relèvent d'une telle complexité dans la mesure où ils renvoient à des esthétiques *a priori* inconciliables – comme l'œuvre d'art totale ou symbolisme. Le montage des temps (passé, présent, futur) permet de forcer des rencontres et créer des « effets de sens inédits⁴⁷ ». Idem dans le cas de l'étude parallèle des ingrédients d'un opéra (texte, partition, mise en scène) : étincelles par mise en présence – plus évidente certes parce que spectacle les rend simultanés mais pas d'un point de vue sémiologique : « rencontre de réalités hétérogènes dans l'instant de leur échange⁴⁸ », non pas peindre « l'être mais le passage ».

Or la non-contemporanéité est également à l'œuvre dans la reprise des mythes antiques par Bauchau et nous verrons que c'est grâce à ça que les opéras de Bartholomée échappent à la fixation régressive et anhistorique des drames de Wagner.

L'œuvre d'Henry Bauchau jouit d'un intense intérêt universitaire⁴⁹, tout comme la musique de Pierre Bartholomée, bien que dans une moindre mesure, fait également l'objet d'études de la part des musicologues. En revanche, les opéras issus de la rencontre des deux hommes n'ont pas encore suscité de nombreux travaux de recherche. Jeanne Servais a certes rendu compte des thèmes musicaux des trois récits bauchaliens que sont *Diotime et les lions*, *Cédipe sur la route* et *Antigone* dans son mémoire et en fait la source du désir de mise en musique et de l'inspiration du compositeur⁵⁰. Toutefois elle n'a pas produit d'analyse musicale des partitions mais plutôt des commentaires ponctuels de celles-ci. À nous, donc, d'engager ce grand chantier analytique, tout comme celui de l'étude des modalités du nouage entre les textes de Bauchau et les partitions. La mise en évidence par Jeanne Servais de thématiques « musicales » présentes chez Bauchau n'est pas sans intérêt, loin s'en faut mais cette présence n'est une condition ni nécessaire ni suffisante à l'explication du passage à la musique.

C'est pourquoi nous jugeons qu'il convient d'approfondir, en la déplaçant, l'étude de la métaphore musicale, en particulier vocale (voir *supra*). Le texte du livret doit évidemment être préalablement analysé comme matière verbale ; puis comme texte mis en musique en

46. *Ibid.*, p. 28.

47. *Ibid.*, p. 29.

48. *Idem*.

49. Ce dont le site du Fonds Henry Bauchau de l'Université catholique de Louvain-la-Neuve témoigne. Voir notamment la rubrique « bibliographie critique » : <http://bauchau.fltr.ucl.ac.be/spip.php?rubrique2> (consulté le 5 octobre 2011).

50. SERVAIS Jeanne, « De la musicalité de l'écrivain Henry Bauchau à la musique du compositeur Pierre Bartholomée. Étude des trois œuvres issues de la collaboration de ces deux artistes : *Le Rêve de Diotime*, *Cédipe sur la route* et *La Lumière Antigone* », mémoire en vue de l'obtention du diplôme de master en langues et littératures françaises et romanes, dirigé par WATTHÉE-DELMOTTE Myriam et VAN WYMEERSCH Brigitte et soutenu en septembre 2012 à l'Université Catholique de Louvain.

repérant les rapprochements textuels suggérés par des retours musicaux ou à l'inverse les mises en musique différenciées de fragments textuels similaires. L'analyse des partitions des deux opéras de Pierre Bartholomée – la reconnaissance de la forme et le repérage des procédés d'écriture – doit ensuite faire l'objet d'une interprétation. Leur comparaison, en nous montrant à quel point les deux œuvres sont différentes, nous a permis de forger un discours fondé principalement sur les écarts recensés. En effet, le couple même-autre s'est révélé être une matrice extrêmement féconde pour nos analyses tant littéraires que musicales, notamment pour conceptualiser l'écho que la teneur vocale distincte des romans trouve dans les partitions.

Mais cette conceptualisation serait incomplète si elle ne considérait pas également la mise en scène car qui dit voix dit aussi corps, et plus particulièrement visage. Bien qu'hétérogènes, les différentes facettes du spectacle qu'est l'opéra sont solidaires. Nous ménagerons par conséquent à la scénographie autant de place que nos efforts de non-spécialiste pourront dégager.

Afin d'entreprendre cette réflexion où la voix est présente avant tout pour ses qualités métaphoriques et symboliques, la sélection d'ouvrages de référence dans le vaste corpus consacré à la voix est un exercice fastidieux et nécessaire. On peut faire remonter l'intérêt théorique et critique pour la voix à son ajout par Lacan en 1963⁵¹, aux côtés du regard, au nombre des objets pulsionnels freudiens, oral et anal. La voix, en tant qu'« expérience la plus proche de l'inconscient⁵² », serait la quatrième pulsion, la pulsion *invoquante*. Cet apport, pourtant fondamental, de la psychanalyse n'a pas immédiatement provoqué de travail d'appropriation de la part des universitaires des disciplines artistiques. Ainsi, au début des années 1980, Michel Chion constate l'absence de la voix comme telle – car confondue avec la parole – dans les études de cinéma. La voix est « là pour être *oubliée* dans sa matérialité, et c'est à ce prix qu'elle remplit son office premier⁵³ », c'est-à-dire véhiculer des significations. Or c'est l'inverse qui se produit dans la musique lyrique : la voix chantée tend à dissoudre la voix comme support de significations et c'est justement cette « vocalité » qui occupent les musicologues. C'est pourquoi il convient, à la manière de Michel Chion, de remettre en présence les termes de l'alternative. En l'occurrence considérer la voix comme un carrefour et non uniquement comme support ni pure matière sonore. Nous avons donc laissé

51. LACAN Jacques, *Le Séminaire. Livre XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, 1973.

52. *Ibid.*, p. 96.

53. CHION Michel, *op. cit.*, p. 13.

de côté les nombreuses monographies disciplinaires traitant de l'instrument-voix pour nous tourner, entre autres, vers les textes philosophiques et psychanalytiques.

La place qu'occupent ces deux opus de Pierre Bartholomée nous y a encouragée car la voix n'y est pas un instrument au même titre que ceux de l'orchestre, encore moins un matériau comme dans nombre de partitions qui cèdent, depuis la mise au point de techniques électroniques de traitement du timbre par un Pierre Schaeffer par exemple,

au mouvement de la musique contemporaine tout à la fois d'éloigner la source sonore du corps, et de ne pas refuser cette irrésistible attraction de la musique, depuis son origine, de se ressourcer en faisant appel à la voix pour compenser, pour se reconstituer⁵⁴.

L'écriture vocale de Pierre Bartholomée, davantage sensible dans les ouvrages lyriques d'après Bauchau aux expérimentations du premier XX^e siècle, porte la trace des œuvres des Viennois Schönberg et Berg, notamment « de l'âpreté, une rugosité de la matière sonore (et du propos)⁵⁵ ». Plus particulièrement, ils en conservent la « vocalité syllabique [et un] effort d'inscription des inflexions mélodiques dans des modèles se rapportant à celles propres à la voix parlée⁵⁶ ». Ainsi *Pelléas* n'est pas loin non plus. Par conséquent, la voix accueille le poème tel un écrin et son sens tantôt « émerge », tantôt « s'immerge⁵⁷ » dans les constantes métamorphoses de l'orchestre. Porteuse des affects du texte, la voix chantée chez Bartholomée est le prolongement sonorisé de la voix-pulsion qui affleure dans les romans de Bauchau.

Ainsi nous avons dû rassembler un corpus très divers car la transdisciplinarité est inhérente au thème pluriel de la voix, traversé de discours et d'expressions artistiques nombreux. Rayonnant à partir de ce noyau vocal, notre propos est jalonné de mots et d'expressions tels que « langue », « voix/chant », « voix poétique » ou encore « objet voix » relevant des champs littéraire, linguistique, musical, philosophique et psychanalytique. Cette inscription multiple projette notre travail dans autant de directions différentes mais concentriques. C'est pourquoi les noms de Barthes, Meschonnic, Derrida, Lacoue-Labarthe, Poizat, Cohen-Levinas et Lacan, entre autres, sont convoqués au fil de ces pages.

54. RISSET Jean-Claude, « Écrire la voix chantée aujourd'hui. Une rencontre avec Jean-Claude Risset », *Champ psychosomatique*, « La voix », avril 2007, n° 48, p. 64.

55. Courriel du 25 septembre 2013.

56. Courriel du 25 septembre 2013.

57. RISSET Jean-Claude, « Écrire la voix chantée aujourd'hui. Une rencontre avec Jean-Claude Risset », *Champ psychosomatique*, « La voix », avril 2007, n° 48, p. 67.

Problématique

Les études littéraires ont coutume d'orienter la question de la réécriture des mythes vers la mise en évidence d'un façonnement du sens du mythe par la pratique de la reprise. Nous-mêmes dans notre mémoire de master sur l'*Œdipus Rex* de Stravinsky avons formulé la thèse selon laquelle l'ouvrage proposait un mouvement de retour à l'irrationnel et au fatum quand la tragédie de Sophocle marquait au contraire l'entrée dans un régime scientifique de la pensée et se réglant sur l'autonomie du sujet. Or si nous ne renions pas cette démonstration, nous préférons désormais renouveler cette distribution des termes en énonçant l'idée selon laquelle la réécriture des mythes engage davantage le sens de l'histoire que le sens du mythe lui-même.

En effet, la reprise induit une réserve du sens du texte, du sujet choisi pour faire place à un nouveau sens et à la multiplication des signifiants. Ainsi, loin d'appauvrir, de réifier l'objet de la reprise, cette dernière relance la circulation des signifiants, des images et implique par conséquent, et grâce à ce procès de signifiante, le passage à un autre niveau de signification. Le résultat de la réécriture est ainsi un « système sémiologique second », à savoir « un système particulier en ceci qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui⁵⁸ ». Et Barthes de distinguer l'objet *fait* de signes du signe comme tel qui n'est autre que le mythe. Le mythe, justement, se confond – c'est le premier moment de son histoire – avec une forme de discours historique sur les origines. Plus précisément, il est l'un des premiers états du discours historique que la mutation opposant *muthos* et *logos* vient reléguer explicitement du côté de l'épique donc du littéraire en opérant le « partage du sensible⁵⁹ ». C'est pourquoi, si nous nous attacherons à rendre compte des significations en jeu dans les romans puis les livrets d'Henry Bauchau, cette analyse servira avant tout la compréhension des objets composites que sont les opéras de Pierre Bartholomé.

En d'autres termes, nous faisons nôtre le constat qui dit que le mythe en dit plus sur celui qui le profère que ce dernier ne nous dit du mythe. Le mythe témoigne d'un certain mode d'être au monde, celui d'une *patience* signifiante, c'est-à-dire d'une tension vers son explication, une résorption – jamais atteinte – de la sidération, l'étonnement qu'il provoque en un discours. L'*Œdipe* de Bauchau est le « patient du réel⁶⁰ ». Le roman accueille sa

58. BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 227.

59. RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris : La Fabrique, 2000.

60. PIGEARD DE GURBERT Guillaume, *Contre la philosophie*, Arles : Actes Sud, 2010, p. 15.

« parole abîmée⁶¹ ». Bauchau pratique, ainsi que le titre d'un de ses textes le rappelle, *L'écriture à l'écoute*⁶² car « à travers les événements du cœur, le corps incessamment réclame⁶³. » Il en est de même pour le roman suivant, *Antigone*, continue à inventer et à déployer des récits qui ramifient la trame principale de son destin, empruntée à Sophocle. Ces textes tracent un mouvement de retour du fait de la reprise thématique mais font également un pas de côté et en avant : la logique mythique du destin est abandonnée car les romans affublent les protagonistes de traits humains mais la qualité édifiante de la tragédie est conservée. Nous y repérons une attention toute particulière de l'écrivain à l'aura symbolique des sujets qu'il se choisit ainsi qu'une volonté modeste de faire entendre une voix. En cela, il se situe – ses journaux en font état – dans le sillage des penseurs des deux derniers siècles. Le parcours romanesque d'Œdipe à Antigone participe de la revalorisation de cette figure féminine. Après sa glorification par Hölderlin et Hegel au XIX^e siècle, Antigone fut reléguée à l'arrière-plan des débats intellectuels du fait de la mise en évidence, à ses dépens, du complexe d'Œdipe par Freud à l'orée du siècle suivant. Il faut attendre Lacan pour que le personnage soit placé au cœur d'un discours théorique. Le célèbre psychiatre en fait l'allégorie de la nécessité d'« une autre écriture » non plus connotée à la seule image de l'homme mais autorisant aussi la femme à « habiter son corps » afin que naisse « la littérature d'un chant commun⁶⁴ ». À partir de l'étude des œuvres de Bauchau mises en musique par Bartholomée à l'aide des outils qu'offrent le recours croisé aux disciplines d'appartenance de ces œuvres, nous mettrons cette thèse à l'épreuve.

61. *Ibid.*, p. 10.

62. BAUCHAU Henry, *L'écriture à l'écoute. Essais réunis et présentés par Isabelle Gabolde*, Arles : Actes sud, 2000.

63. *Œ*, p. 160.

64. LACAN Jacques, « Écriture et sexuation », *Scilicet*, n° 6/7, Paris : Seuil, 1976, p. 355.

Partie 1

Les textes d'Henry Bauchau, des romans aux livrets d'opéra

Cette thèse ayant pour objet deux opéras et se donnant la voix comme porte d'entrée, il convient de consacrer une part substantielle à la dimension littéraire desdits objets. En tant que non-spécialiste, nous ne prétendons pas renouveler le discours des études bauchaliennes mais dégager de notre lecture – orientée par nos préoccupations musicales – des romans puis des livrets la matière de notre commentaire ultérieur nourri de l'étude conjointe des partitions.

Notre découverte émerveillée des textes de Bauchau a été d'emblée sensible à la résonance musicale. Nous tâcherons en effet de rendre compte par une grande traversée thématique des romans de l'importance déterminante de la référence plus précisément vocale – qu'elle prenne la forme de la métaphore ou de la métonymie – qui irrigue, voire conduit, l'imaginaire romanesque et poétique de Bauchau et que nous appelons son « éthique » musicale. Éthique d'abord parce que la manière d'être de sa prose, son *éthos*, est lyrique et ensuite parce que cet *éthos* lyrique désigne un horizon lui-même musical. Comment situer plus adéquatement cette relation à l'autre comme autre moi-même, mon « semblable dans l'altérité, [mon] autre dans la similitude⁶⁵ », qu'en la repérant dans la voix⁶⁶ ?

La singularité de la voix de Bauchau et de la voix dans l'œuvre de Bauchau a déjà été mise en évidence par les chercheurs. Myriam Watthée-Delmotte a dégagé l'importance du thème dès sa première monographie⁶⁷. Le chant joue chez l'écrivain le rôle d'un révélateur, tant à l'échelle de son parcours individuel que littéraire. Régis Lefort reconnaît dans la voix, en tant qu'elle est « l'instrument par lequel le langage transmet »⁶⁸, le « but ultime »⁶⁹ de l'écriture. Et Chiara Elefante y entend la part féminine de l'écrivain⁷⁰. Or c'est explicitement la voix d'Œdipe et celle d'Antigone qui servent de sujet aux livrets des opéras de Bartholomée, son devenir-clairchantant pour le premier et la possibilité de la transmission d'une voix en héritage pour la seconde. Nous verrons comment le thème vocal est isolé puis restitué dans l'opération de passage des romans aux livrets. Sera ainsi mise au jour la nature différenciée, d'un opéra au suivant, de l'étape de réécriture, conditionnée par un rapport renouvelé au récit, d'abord réduit mais conservé puis abandonné.

65. RICŒUR Paul, « éthique », *Encyclopædia universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/ethique/> (consulté le 26 mai 2015).

66. La voix serait-elle le porte-parole du visage lévinassien ?

67. WATTHÉE-DELMOTTE MYRIAM, *Henry Bauchau : Œdipe sur la route*, Bruxelles : Éditions Labor, 1994.

68. LEFORT Régis, *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Paris : Honoré Champion, 2007, p. 260.

69. *Ibid.*, p. 265.

70. ELEFANTE Chiara, art. cit., p. 147-160.

Chapitre 1 : L'éthique musicale de la langue de Bauchau ou la thématization de la voix

Le terme « éthique », dont l'étymologie provient du grec *éthos* ou manière d'être, concerne la partie de la philosophie qui traite de la morale. Ce double ancrage, intellectuel et corporel, permet de souligner adéquatement la singularité du ressort psychologique des principaux personnages bauchaliens, animés – en particulier Antigone mais pas seulement – d'un profond sentiment moral qui guide leurs actes mais passe par le corps. Or cette disposition fait écho à l'emploi du terme « éthique » par Emmanuel Levinas. Théorie et pratique, métaphysique et phénoménologie ne sont pas distinctes chez le philosophe. Elles se confondent même car la découverte d'autrui assure le commencement, le fondement de toute sa pensée en opérant par une invocation dont le canal privilégié est le regard⁷¹. Il est intéressant, eu égard à notre propos, de souligner au passage la quasi-synonymie entre la voix et le regard du point de vue sémantique : la langue, en les rassemblant dans l'expression « invocation par le regard », les fait s'équivaloir.

Revenons à la double articulation narrative entre corps et conscience morale dont cette première partie tâche de donner des exemples précis. Elle synthétise thématiquement la tension interne à l'écriture bauchalienne. En effet celle-ci « tend vers » la musique, comprise à la fois comme son horizon mais aussi comme le parangon absolu de l'art. Nous traiterons de cet aspect plus théorique dans la troisième et dernière partie de ce travail en puisant au vocabulaire du premier romantisme XIX^e siècle.

Chez Bauchau, le véhicule diégétique de cette éthique se loge dans le thème de la voix, déclinée tantôt sous la forme du chant, tantôt du cri. Omniprésent, ce thème traduit l'engagement littéralement corporel des protagonistes dans leur quête identitaire. Si la voix est ce que le sujet possède en propre, elle n'en est pas moins vécue comme étrangère. C'est toute la complexité de cette part intime. L'histoire psychique du sujet se confond avec celle

71. LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris : Librairie Générale Française, 1990. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans notre troisième partie.

de la conquête progressive d'un accord entre le soi avec une voix entendue et acceptée comme sienne. Il ne s'agit pas d'une fusion dans un élan de reconnaissance mais de l'assomption d'un autre en soi. Ainsi, la thématique de l'altérité est indissociable de celle de la voix. Et même plus, elle y introduit.

En effet, la matière narrative des romans se nourrit de la position marginale de ses protagonistes. Leur étrangeté fait symbole, figure. C'est d'abord en Œdipe, l'autre monstrueux de la cité thébaine, qu'elle s'incarne. Comprenant qu'il est né d'une union interdite, il s'inflige un châtement et s'exclut de la cité. La traversée du désert que raconte ensuite Bauchau dans *Œdipe sur la route* met en évidence comment, d'aveugle, Œdipe devient « clair-chantant⁷² », selon la belle expression de l'écrivain. La clairvoyance suggérée par paronomase passe par la voix faite chant. Cette qualité particulière de la voix d'Œdipe se fait jour progressivement, sur la route, jusqu'à, devenant chant, libérer le personnage de sa faute. Le récit poignant de cette modulation n'est pas sans rappeler les témoignages de Bauchau sur son parcours d'écrivain et donc la naissance de sa propre voix. La lecture parallèle des journaux, qui recueillent les esquisses et les scories des œuvres ou encore les doutes et les réflexions sur sa pratique de l'écriture, révèle la transversalité de la thématique vocale arrimée à celle de l'altérité. Il est à la fois interne et externe à la fiction et tisse un fil d'Ariane qui permet de remonter des romans thébains à l'éclosion, en amont du livre, de la vocation d'un écrivain.

Par commodité nous choisissons l'ordre logique de la genèse des romans pour exposer successivement les différentes formes que prend le thème de la voix, de l'autre au cri en passant par le chant.

. Le thème de l'appel et la référence orphique

1. *L'appel, symptôme de la nécessité de l'écriture*

1.a. L'éclosion d'une voix

Un motif revient sous la plume de Bauchau, transversal à ses différentes pratiques d'écrivain. Le thème de l'appel est en effet commun au diariste, au poète, au romancier et au

72. Diotime à Antigone : « Elles s'assoient autour du feu et elles chantent. Diotime lui dit qu'elle a une voix juste : "Est-ce que ton père chante aussi ? – Quand nous étions petits, il chantait avec nous. Depuis je ne l'ai plus entendu chanter. – Il devrait le faire, il appartient par son père à une lignée de Clairchantants. Ceux qui ont reçu le don ne peuvent le garder pour eux." » (*Œ*, p. 67).

dramaturge. En particulier, « le personnage d'Antigone [l]'appelle, [il] le sui[t] en [s]'interrogeant⁷³ ».

Récurrent, il est déterminant car déclencheur⁷⁴, tant pour l'écrivain lui-même – qui ne conçoit un personnage qu'à partir du moment où il l'entend intérieurement – que pour ses personnages.

Au cours d'un réveil cette nuit, j'ai pensé au moment où Œdipe et Antigone comprennent qu'ils ne peuvent rester sur les Hautes Collines car quelque chose les appelle à Athènes. Une voix, une pensée, un homme qui à travers le temps les attend à Colone et qui est Sophocle. Ce sont leurs personnages futurs qui les appellent. [...] Moi aussi Sophocle m'appelle, mais non pas à m'inspirer de lui. Il m'appelle à dire le temps qu'il n'a pas dit, le temps entre Thèbes et Colone⁷⁵.

Antigone le concède à sa sœur, il y a, dans la folie de ses frères, « une sorte d'appel ou d'ordre qui [lui] est adressé⁷⁶ ». L'indécision – est-ce un appel, est-ce un ordre ? – précise le caractère impérieux de ce qui requiert l'être tout entier et constitue un pendant narratif à la nécessité pour Bauchau d'écrire.

Les personnages veulent s'incarner mais il faut qu'ils s'incarnent en mots, ce qui est la tâche sans doute impossible et par là nécessaire du roman. En écrivant *Œdipe sur la route* je n'ai pu pendant deux ans nommer un de mes personnages que : l'homme. Un jour j'ai découvert qu'il s'appelait Clios et ce nom que j'avais tant attendu m'a découvert peu à peu d'autres aspects de lui que j'ignorais et l'a ouvert à des actions nouvelles. Cependant le progrès ne se fait pas sans perte et ce nom qui était bien le sien a fait perdre au livre certaines des nuances que lui apportait sa désignation primitive : l'homme.

Œdipe sur la route et ses personnages sont nés de notations éparses apparues un jour dans mon journal. Voyant qu'elles continuaient les jours suivants j'ai, non sans résistance, pensé : c'est l'ébauche d'une pièce ou d'un roman, il faut continuer. Le livre est né ainsi d'une interrogation inconsciente qui remontait loin, c'est là que les personnages ont commencé à s'élaborer mais pour qu'ils prennent vie dans le texte il a fallu qu'ils s'incarnent d'abord en mots, en phrases, en mouvements de la langue⁷⁷.

De cette longue citation, on peut retenir plusieurs éléments, à commencer par la dimension mystérieuse et nécessaire du recours aux mots. Ensuite, parmi ces mots, le choix du nom joue un rôle moteur. Il *se* choisit – voix active ; autrement dit il s'impose plus qu'il n'est choisi – voix passive. Ainsi, l'écrivain « découvre » au gré de « résistances » diverses le livre en train de s'écrire. On devine derrière cette quasi-autonomie des mots la scène de l'inconscient où s'élabore l'écriture selon des mécanismes de contiguïté et d'analogie, étrangers par conséquent à une logique rationnelle indexée sur le sens littéral – rappelons que

73. BAUCHAU Henry, *Journal d'Antigone (1989-1997)*, Arles : Actes sud, 1999, p. 499.

74. « J'ai appelé, c'est ce qui a été, ce qui ne cesse pas dans notre histoire, de dérouler ses conséquences. », *A*, p. 31.

75. BAUCHAU Henry, *Jour après jour...*, *op. cit.*, p. 294.

76. *A*, p. 127.

77. MILLOIS Jean-Christophe et DESTREMAU Lionel, « Entretien avec Henry Bauchau », *Prétexte*, n° 10, *Littératures contemporaines. Spécial Belgique*, été 1996, p. 27.

l'inconscient ne connaît pas la contradiction. Dans la langue de l'écrivain, il y a du langage qui parle. Se formule en creux une définition du texte littéraire comme langue sculptée dont la matière vient tout droit de l'inconscient – structuré comme un langage – et que l'écrivain doit ensuite modeler en un texte.

Elle [Antigone] voudrait lui [Œdipe] raconter son rêve, mais elle a peur de l'affaiblir en le faisant entrer dans le tissu incertain des mots⁷⁸ [...].

Le travail qui mène à ce texte littéraire, l'écriture, tente de parvenir à l'adéquation entre le mot et le lambeau de réel entrevu par l'écrivain. Cette recherche du mot juste, quasi musicalement parlant, doit tout de même renoncer, du fait de la limitation du mot par le sens que le contexte lui assigne, aux « nuances » de l'indétermination. D'où un rapport de nature musicale chez Bauchau qui pense la relation du texte – du latin « tissu » – au réel – représenté littérairement par la pierre, matière dure et opaque, impénétrable et inconnaissable – comme toujours manquée. Ce n'est donc pas un hasard si la parabole du peuple de la pierre est liée à la question de la restitution de la vie onirique, imaginaire.

[Antigone] rêve, cette nuit-là, qu'elle entre en communication avec d'autres hommes qui, pourchassés et décimés par les peuples de la surface, se sont enfoncés dans la profondeur. Ils parviennent à survivre car leur nature est devenue plus subtile. [...] Ils s'habituent à cette vie souterraine, leurs esprits se rapprochent, s'unissent afin d'exister plus et mieux. [...] Fondus dans la matière, ils n'ont plus besoin de leurs yeux, ils en ont perdu l'usage et on pourrait penser qu'ils sont aveugles. Un regard intérieur pénétrant les éclaire intimement avec plus de justesse et de fermeté⁷⁹.

1.b. Écrire ou la nécessité déceptive

C'est justement cet impossible rapport, le décalage entre la nécessité de l'usage du mot et la conséquence déceptive, du point de vue poétique, de son caractère littéral et fixateur, qui peut produire l'espace et le temps de la rencontre des imaginaires de l'écrivain – agrandi de ceux de ses personnages – et de son lecteur. Slavoj Žižek ne dit pas autre chose lorsqu'il commente la formule lacanienne de la vérité « pas toute » car

dire que « la vérité n'est pas toute » signifie précisément qu'elle n'est plus à chercher dans le rapport entre un signifié et un référent, mais dans le signifiant lui-même⁸⁰.

Par cette prise en considération de la nature asymptotique de l'existence d'une stricte conformité entre une image mentale et les mots de son incarnation littérale, Bauchau reconnaît non seulement l'impossibilité originelle du langage à restituer le réel mais il la

78. Œ, p. 167.

79. Œ, p. 166.

80. ŽIŽEK Slavoj, *Le plus sublime des hystériques. Hegel avec Lacan*, Paris : PUF, 2011, p. 112.

transforme en condition de possibilité pour l'écrivain qu'il est de la profération d'une voix littéraire propre, qui plus est, dans son cas, plurielle. Car la condition d'écrivain est vécue comme celle d'un passeur – ce que la nature plurielle, polyphonique de sa voix autorise, permettant d'emblée d'entrevoir les ramifications de la sororité des voix de Bauchau et d'Antigone, tous deux hérauts d'une parole à vertu libératrice : une parole impérieuse qui les dépasse et dont ils sont l'instrument, la courroie de transmission. Le lexique de la nécessité irréfragable de l'écriture revient ainsi régulièrement sous la plume de Bauchau, comme dans ce passage :

Tout à coup [à propos de sa pièce *Gengis Khan*], j'ai vu une scène, et j'ai été obligé de l'écrire, et ayant vu cela, j'ai continué. J'ai eu le même phénomène pour un de mes romans, *Œdipe sur la route*. J'ai commencé dans mon *Journal* croyant que c'était des notes qui peut-être allaient me servir un jour puis à un moment donné je me suis dit : mais j'ai commencé un roman⁸¹...

Le texte, dont l'appartenance générique est d'abord indéterminée, grandit presque aux dépens de Bauchau :

Mon effort n'est pas un effort de savoir, ni de volonté, je tente de laisser les personnages grandir en moi suffisamment pour entendre ce qu'ils ne peuvent pas faire et parfois aussi ce qu'il peuvent faire⁸².

Si l'écriture poétique est première pour Henry Bauchau, en tant qu'elle est le genre par excellence auquel aspire l'écrivain mais aussi parce qu'elle irrigue l'ensemble de ses textes, c'est dans le roman que s'est déployée la fresque thébaine. Toutefois, c'est d'abord au théâtre qu'Œdipe trouve place, en 1969, dans *La Machination*⁸³. Antigone, quant à elle, fait nommément son apparition en poésie en 1982 dans « Les deux Antigone⁸⁴ ». Ce n'est pas une surprise si l'on songe que Bauchau, dont nous avons rappelé le privilège attribué à la poésie, considère l'écriture comme « une matière féminine⁸⁵ ». Il faudra revenir sur la place évolutive du féminin dans l'œuvre de Bauchau⁸⁶. Le point de départ théâtral peut s'expliquer conjoncturellement par la dimension politique associée au genre à la fin des années 1960 et mise en relief dans la réécriture de Jean Anouilh par exemple. Il s'explique encore par le patronage de Sophocle et la virilité du héros tragique dont la violence a un tour très extérieur

81. Voir « Nous ne sommes pas séparés. Entretien avec Henry Bauchau », propos recueillis par Yun Sun Limet, <http://remue.net/spip.php?article1290>, page consultée le 30 juin 2013.

82. Henry Bauchau discutant, suite à sa communication, avec Jean Bollack au colloque de Cerisy, dans NEUSCHÄFER Anne et QUAGHEBEUR Marc (dir.), *Les constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle (21-31 juillet 2001), Bruxelles : A.M.L., 2003, p. 362.

83. Henry Bauchau avait intitulé cette pièce *La Reine en amont* mais l'éditeur lui suggéra un titre plus « dramatique ». L'édition actuelle a repris le titre initialement choi. Voir l'avant-propos de WATHÉE-DELMOTTE Myriam dans BAUCHAU Henry, *L'Arbre fou. Théâtre, récits, poèmes du cycle d'Œdipe et d'Antigone*, Bruxelles : Les Éperonniers, 1995, p. 10.

84. BAUCHAU Henry, *Poésie complète. Édition revue et corrigée par l'auteur et Marie Donzel*, Arles : Actes Sud, 2009, p. 255-256.

85. BAUCHAU Henry, *L'écriture à l'écoute...*, op. cit., Arles : Actes Sud, 2000, p. 30.

86. Voir *infra* partie 3.

qui sied aux planches. *La Machination* rappelle également *La Machine infernale* de Cocteau qui fait la part belle à l'interprétation psychanalytique du mythe. Mais l'invention et le développement hypertrophique⁸⁷ des épisodes de l'entre-deux manquant des tragédies de Sophocle ont requis la nature rhapsodique du roman dans les années 1980 jusqu'à la publication d'*Œdipe sur la route* en 1990. L'espace du poème, où naît Antigone à l'écrivain, apparaît quant à lui comme un laboratoire d'images, de mots et une caisse de résonance. À moins que l'on ne réserve ces termes aux journaux et que l'on ne choisisse celui de matrice pour les poèmes, plus idoine pour rendre compte de la densité fulgurante de l'écriture. En effet, les journaux, véritable antichambre de l'écriture, tiennent de l'introspection et cherchent moins à contenir ou à retenir le flux généreux de l'épanchement du for intérieur que le poème de capturer des instantanés.

La prose permet ainsi à Bauchau d'accueillir la poussée vitale intérieure de ses personnages. Ce souffle – l'une des significations du latin *anima* ; le souffle se rapporte donc à la vie – trouve à s'incarner dans la prose du roman car la langue y est « dans son corps⁸⁸ ». Alors leur existence purement sonore se matérialise, d'après la formule précédemment citée de Bauchau lui-même, « en mots, en phrases⁸⁹ ». Autrement dit elle prend langue et le souffle devient musique. C'est une manière de dépasser virtuellement la déception de la fixation par le signe.

De façon analogue à la thématique de l'appel, la présence à la fois externe et interne de la teneur musicale de la pensée bauchalienne de l'origine de l'écriture se décline narrativement sous la forme, tout d'abord, de l'ascendance orphique de nombreux personnages ; ensuite dans le choix de la voix comme instrument de l'apprentissage des protagonistes ; enfin, dans la question de l'écoute, de soi comme celle des autres et du monde, qui, en tant que corollaire de la voix, est la condition de possibilité de l'ouverture à l'autre et donc de l'espérance.

87. D'où, afin d'alléger le roman, la publication séparée de nombreux récits : *L'Arbre fou*, *Diotime et les lions*, *Les Vallées du bonheur profond*, *Le Femme sans mots*, *Le Cri d'Antigone* et *L'Enfant de Salamine*.

88. BAUCHAU Henry, *L'Écriture et la circonstance*, Louvain-la-Neuve : Presses universitaires de Louvain, 1988, p. 21.

89. MILLOIS Jean-Christophe et DESTREMAU Lionel, « Entretien avec Henry Bauchau », art. cit., p. 27.

2. Une généalogie musicale fantasmée de l'écriture ou la voix au principe de la création

2.a. Sous le signe d'Orphée

Les romans de Bauchau du cycle thébain exploitent abondamment mais discrètement la référence orphique via la filiation des personnages⁹⁰. Au troisième chapitre d'*Œdipe sur la route*, le lecteur fait la connaissance d'Alcyon. Par son appartenance au clan de la musique, c'est un descendant d'Orphée. De même au chapitre 8, après avoir découvert son don de *clairchantance*, Œdipe devient lui aussi un fils d'Orphée puisqu'il renaît symboliquement de Calliope, qui n'est autre que la mère du joueur de lyre dans la mythologie grecque⁹¹. Jeanne Servais a judicieusement remarqué une autre forme d'allusion au joueur de lyre. Celle-ci exploite le motif du regard interdit. En effet, Antigone n'est pas en reste qui connaît « une expérience orphique lorsqu'elle se retourne malgré l'interdit de son père⁹² » au chapitre 14 :

– Je ne veux plus d'aide ni de [Clios] ni de personne. Sur cette route-ci, il ne faut plus que toi et moi. Depuis Thèbes, Antigone, nous sommes perdus. Nous devons rester perdus. [...] Éloigne-toi. Ne te retourne pas. Ne m'aide pas si je tombe, car je tomberai. Quand je pourrai repartir, suis-moi de loin. Dorénavant nous devons être aveugles, toi et moi⁹³.

Ce lien d'Antigone à Orphée revient, persiste dans la dernière phrase d'*Œdipe sur la route* et brosse de l'héroïne un portrait courageux, résolument tournée vers l'avenir :

[Antigone] ne s'arrête pas, elle ne se retourne pas [...] ⁹⁴.

Le roman suivant, éponyme, qui rayonne autour de cette figure féminine centrale, convoque à nouveau ce motif orphique au chapitre 3, intitulé justement « Antigone ne se retourne pas » :

Je m'arrache à [Clios] avec peine, je marche ne sentant son regard peser sur moi. J'arrive au tournant, il ne peut plus me voir, il pense : Antigone ne se retourne pas⁹⁵.

Ces notations tissent une toile de fond sonore aux romans qui étale l'importance accordée par l'auteur à l'organe vocal des personnages – ainsi qu'à la capacité d'écoute qui y est corollairement associée – et signale le caractère signifiant de cette dimension proto-musicale.

90. SERVAIS Jeanne, *op. cit.*, p. 60.

91. « Calliope », BONNEFOY Yves (dir.), *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Paris : Flammarion, 1981.

92. SERVAIS Jeanne, *op. cit.*, p. 60.

93. *Œ*, p. 334.

94. *Œ*, p. 380.

95. *A*, p. 40.

2.b. Un continuum vocal

Enrichissant cette trame, de nombreux personnages secondaires, frappés du sceau du chant, ancrent encore davantage la diégèse dans un flux de musique. Les voix de K, Io et Dirkos sont d'emblée présentées comme des chants remarquables. Nous reviendrons sur les caractéristiques qui différencient toutes ces voix mais nous pouvons présentement repérer et commenter la qualité qui les rassemble. Il s'agit en effet chaque fois d'un chant qui, tout en habitant les personnages, les dépasse :

– Hier, ce n'est pas moi qui chantais, quelque chose a pris ma place. – Quelque chose qui avait ta voix, ta pensée, ta vie.⁹⁶

Ainsi, la voix est d'abord la manifestation d'un appel puis la réponse à cet appel. Le recours non-littéral au couple invocation/évocation, faisant, par leurs préfixes respectifs, allusion à une inspiration puis une expiration de voix, peut en modéliser sommairement le trajet. Et sa circularité – puisqu'une nouvelle inspiration succède à l'expiration – indique la nature impérieuse de la voix. Qu'elle s'exprime en mots de plume chez Bauchau ou en sons chantés chez ses personnages, c'est une constante voire une obsession de l'univers bauchalien – nous venons d'en donner un aperçu⁹⁷. Sa permanence ne provient pas de saillies intempestives mais plutôt d'un continuum né de la déclinaison inter- et intratextuelle du thème vocal.

La présence des récits que racontent les personnages rencontrés chemin faisant s'apparente par réminiscence au chant épique. La voix est en effet quelque chose qui traverse les personnages. Elle est intime car elle supporte la part identitaire de l'individu mais dans le même temps elle est aussi étrangère car on n'en maîtrise ni n'en prévoit jamais complètement les manifestations – ainsi que l'attestent les accidents du type lapsus de la vie quotidienne. Or la thématique de l'altérité occupe une grande place chez Bauchau. Observons comment elle s'intègre aux récits d'apprentissage d'Œdipe et Antigone.

. La différenciation par le chant

1. *La place marginale des protagonistes dans la diégèse*

Dans les deux romans thébains de Bauchau, où la réécriture des tragédies de Sophocle se gonfle de digressions inventées, l'autre est à de nombreux niveaux une véritable figure. C'est d'abord en Œdipe, l'autre monstrueux de la cité thébaine, qu'elle s'incarne. Comprenant qu'il est né d'une union interdite, il s'inflige un châtement et s'exclut de la cité. La traversée du

96. *Œ*, p. 193.

97. Voir *supra* 1. l'appel, symptôme de la nécessité de l'écriture.

désert que raconte ensuite Bauchau dans *Œdipe sur la route* met en évidence comment, d'aveugle, Œdipe devient « clair-chantant »⁹⁸, selon la belle expression de l'écrivain. La clairvoyance suggérée par paronomase passe par le chant, autrement dit par la voix. La voix d'Œdipe s'est ainsi progressivement fait jour, sur la route, jusqu'à devenir chant et libérer le personnage de sa faute.

Quand Œdipe se heurte à la Loi, celle de l'oracle qu'il ignore, Antigone agit au contraire en toute conscience, lucide. Malgré cette différence, les deux romans s'attachent à retracer l'histoire du sujet qui, après avoir mis ses pas dans les traces de ses prédécesseurs, doit trouver son chemin propre et accéder, en un geste de dépassement, à un nouveau moment de son histoire individuelle.

Ainsi, à la manière de son père, Antigone se sépare des autres en accompagnant l'exclu, l'autre, devenant autre elle-même. En effet, dans *Œdipe sur la route*, le premier roman thébain de Bauchau, Œdipe et Antigone sont tous les deux sur la route. Les frères Polynice et Étéocle refusent de renoncer au pouvoir royal mais Antigone, comme son père, s'exclut et accepte la séparation des autres pour suivre ce que lui dicte sa conscience, sa voix intérieure. Ce cheminement fait l'objet du second roman thébain de Bauchau intitulé *Antigone*. S'opère alors la transformation du personnage qui parvient à faire entendre sa propre voix. Son cri est refus d'un double anéantissement familial : le combat fratricide et le décret par Créon de l'exposition du cadavre de Polynice hors de l'enceinte de la cité. La métaphore vocale est présente à chaque étape du roman. Le livret s'en fait ensuite l'écho grâce à l'image de la transmission qui s'opère à travers l'histoire de la voix d'Antigone.

Une phrase vient magistralement synthétiser le paradoxe de la voix qui habite un corps tout en lui restant extérieure. Il s'agit d'une question de K qui rappelle que ni l'univocité ni la transparence ne peuvent adéquatement qualifier le rapport de l'homme à sa pensée :

Est-ce qu'il ne faut pas être rejeté pour devenir soi-même⁹⁹ ?

98. Diotime à Antigone : « Elles s'assoient autour du feu et elles chantent. Diotime lui dit qu'elle a une voix juste : "Est-ce que ton père chante aussi ? – Quand nous étions petits, il chantait avec nous. Depuis je ne l'ai plus entendu chanter. – Il devrait le faire, il appartient par son père à une lignée de Clairchantants. Ceux qui ont reçu le don ne peuvent le garder pour eux." » (*Œ*, p. 67).

99. *A*, p. 57.

2. Deux modes de frayage de la voix

2.a. Le chant épique

La voix propre d'Œdipe, celle à laquelle il accède au chapitre 6 du roman, est un chant. Mais l'accès à cette voix, bien que synonyme de libération pour le personnage, ne l'extraît pas du *fatum* dans lequel il est enfermé depuis *Œdipe roi*. On sait depuis Schelling¹⁰⁰ que le tragique résulte de la rencontre de deux chaînes : l'oracle qui scelle son destin d'un côté et la liberté paradoxale du héros qui accepte comme sien ce destin. *Fatum* et liberté ne s'excluent donc pas. Toutefois, c'est Diotime qui rend possible la vocation d'Œdipe en la lui suggérant :

Diotime se penche vers Œdipe : « Nous n'avons plus d'aède, veux-tu chanter pour nous ce soir¹⁰¹ ? »

La voix a donc à voir avec le risque de la connaissance de soi dans *Œdipe sur la route* tandis qu'elle est corrélée au risque de la reconnaissance par l'autre dans *Antigone*.

2.b. Le cri

L'accès d'Antigone à sa voix propre emprunte un chemin différent puisqu'elle force elle-même son destin, qui tient par conséquent de la revendication, en s'engageant sur la route aux côtés d'Œdipe. L'appel intérieur auquel Antigone répond n'est pas un « ordre [...] mais un amour, une compassion¹⁰² ». Par ces mots, la jeune femme résume en la sublimant sa nature tragique puisqu'elle fait de sa libre acceptation de retourner à Thèbes un choix non pas guidé par les lumières de la raison mais par l'obscurité du cœur. C'est là – bien que Schelling n'eût certainement pas refusé cette dimension obscure – qu'elle creuse l'écart en forgeant un nouveau tragique, plus humain – paradoxalement, Antigone donne du sens par le cri, l'inouï au-delà du sens des mots alors qu'Œdipe, par ses récits, reste à la marge, dans le littéral et le mythologique. Au lieu de suivre Clio, elle choisit de rester sur la route et d'obéir à la « petite fille » qui jadis consolait ses frères « tristes d'avoir dû se battre, alors qu'ils s'aimaient tant¹⁰³ » :

C'est cette petite fille en moi qui m'appelle à Thèbes, une petite fille, très obscure à elle-même [...]. Elle m'appelle avec une voix faible mais irrésistible, c'est à elle que je dois obéir¹⁰⁴.

100. Voir Schiller décrypté par SZONDI Peter dans *Essai sur le tragique*, Belval : Circé, 2003.

101. *Œ*, p. 186.

102. *A*, p. 36.

103. *A*, p. 36.

104. *A*, p. 36.

Rentrer à Thèbes ne signifie pas tant le renoncement à Clios que la condition de se démarquer de la loi masculine punitive :

[...] partir avec toi, vivre l'amour démesuré dont tu parles, c'eût été abandonner Œdipe. Faire comme s'il n'existait pas, comme Laïos quand il a voulu le faire assassiner à cause de l'oracle. Faire comme Thèbes et Créon quand ils l'ont chassé de la cité, comme mes frères quand ils ne se sont pas révoltés contre cette infamie. À cet abandon, je n'ai jamais consenti. Vous étiez deux criminels rejetés par tous, j'étais jeune, ignorante, abêtie par la vie au palais mais ça au moins je le savais : les criminels, eux aussi, ont droit à l'amour. Je vous ai donné le mien comme je pouvais. Si je t'avais tout donné, Clios, Œdipe n'aurait plus eu droit à rien, ce qui aurait été un crime pire que tous ceux que vous aviez commis¹⁰⁵.

La facture de ce second roman se fait l'écho de cette auto-détermination puisqu'il est écrit à la première personne du singulier contrairement au précédent. De plus, il est beaucoup moins épique dans la mesure où il n'enveloppe pas le personnage féminin d'un passé héroïque. Œdipe rencontrait le Minotaure après avoir sillonné les mers avec Nestiade. Bauchau s'introduit encore une fois dans l'intervalle laissé par Sophocle entre les pièces *Œdipe à Colone* et *Antigone*. L'identité antique d'Antigone s'enrichit donc aussi d'épisodes inventés mais, plus romanesques, ils se rapportent à un imaginaire extrême-oriental et ne sont plus strictement ancrés dans l'univers mythique de la Grèce. Ils construisent une véritable histoire de famille où les frères et les sœurs entretiennent des liens affectifs forts et non uniquement des relations rationnelles comme entre des idées qui donnent une allure désaffectivée aux personnages tragiques. Ainsi elle ne vit qu'au présent. D'ailleurs, dans *Antigone*, les personnages qui portent un nom tiré des auteurs anciens (Dirkos qui rappelle Dirke, Patrocle l'ami d'Achille, etc.) sont liés à Œdipe tandis que les personnages associés à Antigone portent des noms « originaux » (Vasco, Zed, K, etc.).

On remarque tout de même un élément de symétrie entre ces deux personnages. Un adjuvant féminin, maternel même, active l'autorisation de soi-même. Dans le cas d'Antigone, c'est un souvenir d'enfance qui lui permet de mettre indirectement des mots sur le déclic du cri. D'abord hésitante quant à participer au jeu de ses frères dont la rivalité et les moqueries l'intimident, Antigone est invitée à s'essayer à son tour au lancer de ricochet : « Essaie¹⁰⁶ », lui dit Jocaste puis, comme ça ne suffit pas, « Tu peux¹⁰⁷ ». Et Jocaste comprend qu'il se joue là quelque chose de déterminant :

Soudain les larmes me sont venues aux yeux, je me suis demandé : Est-ce que quelque chose opprime cette enfant pour qu'elle ait tant besoin de ma permission. J'ai compris que je te mesurais trop mon attention, toujours sollicitée par l'esprit aventuré

105. A, p. 35.

106. A, p. 346.

107. A, p. 347.

et menaçant d'Œdipe. J'étais aussi bien occupée de Thèbes, la cité d'orgueil et de mes fils, si beaux, si difficiles dans leur rivalité. Comment changer cela, c'était ma vie, mon fardeau, royal et quotidien ? Alors je t'ai dit en plongeant mon regard dans le tien : « Dorénavant donne-toi la permission toute seule, Antigone. Tu peux ! » Il y a eu beaucoup d'amour sans doute dans notre échange de regards car, après un instant de silence, ton visage s'est illuminé¹⁰⁸.

Après cette évocation, dont aucun marqueur topographique ou discursif ne signale le changement de personne, Antigone prend conscience de la généalogie de son indépendance.

Ainsi Jocaste, dès l'enfance, m'a appris à porter moi-même mon fardeau¹⁰⁹.

Ce déclic est donc produit par le travail de la remémoration, autrement dit par Antigone en personne. Et ensuite, ce souvenir ne survient qu'à la toute fin du roman, c'est-à-dire après la profération du cri.

3. La différenciation masculin/féminin

La voix se décline chez les personnages bauchaliens d'*Œdipe sur la route* puis *Antigone* en deux types de chant. L'un est un chant d'aède qui transmet un récit. L'autre est pure émission vocale. Cette thématization partage la voix d'après le rapport qu'elle entretient avec le langage articulé entre deux usages correspondant respectivement aux genres masculin et féminin. Cette partition n'est pas à comprendre en termes de différence sexuelle car elle dépasse l'opposition binaire entre personnages masculins et féminins. Toutefois elle renvoie dans le discours psychanalytique à la coupure qu'opère le langage, support symbolique de la Loi du père tandis que la mère est du côté de l'insensé de *lalangue*. Mais ces deux pôles sont indifféremment incarnés par des figures masculines ou féminines.

3.a. Le couple Clios-Alcyon

C'est ce que démontre l'histoire amoureuse de Clios, membre d'un clan de danseurs, et d'Alcyon, appartenant à une lignée de musiciens. Le thème de l'amour interdit, référence shakespearienne évidente, file la métaphore érotique finale de la mort d'Alcyon, tué par erreur par Clios, qui rappelle le combat de Tancrede et Clorinde dans la *Jérusalem délivrée* du Tasse. Ces allusions ancrent le récit d'enfance de Clios dans un réseau intertextuel qui fait résonner de manière originale la thématique vocale.

108. A, p. 347.

109. A, p. 347.

Alcyon, et donc sa musique, sa voix, est décrit comme « aérien ». Clios aime « surtout sa démarche, ses gestes, son sourire, ils [ont] quelque chose d'aérien qu'[il n'a] plus retrouvé chez personne¹¹⁰. » Son existence est ténue en comparaison du caractère tellurique de Clios dont la danse est extrêmement physique. Et elle lui échappe à mesure que sa musique embellit sous l'action de la croissance de son amour partagé pour Clios. La musique est ici présentée comme l'une des deux faces d'une unité primordiale symbolisée par l'amour. Le mythe de l'androgynie du *Banquet* de Platon n'est pas loin.

3.b. Les aèdes Œdipe, Dirkos et Ismène

La voix de certains personnages, quand elle se fait chant, est le véhicule d'un récit. C'est le cas d'Œdipe, Dirkos et, bien qu'elle ne vocalise pas véritablement, Ismène. Le don du chant du premier est au cœur du roman et cette accession à un usage de la voix pur objet de satisfaction auditive, distinct d'un usage qui vise le savoir, usage lié symboliquement au sens de la vue, constitue le principal jalon de la transformation d'Œdipe :

La voix d'Œdipe n'était pas, comme on le croyait, faite pour commander ou deviner des énigmes. Avec surprise, avec bonheur, Antigone et tous ceux qui l'écoutent s'aperçoivent qu'elle était depuis toujours prédestinée au chant¹¹¹.

Dirkos, sorte de double d'Œdipe dans le second roman thébain de Bauchau, est lui aussi un aède : ses chants racontent.

Quant à Ismène, le cas de sa voix est particulier. En effet elle ne chante pas mais, dans le chapitre VIII, ses récits de leur enfance commune ont un effet quasi hypnotisant sur sa sœur. Sa voix retrouve dans ces moments d'intimité sororale les accents de la voix maternelle du réconfort ou de l'apaisement. Alors Antigone demande à sa sœur :

– J'ai besoin que nous parlions, Ismène.
– De quoi, de qui ?
– De notre mère, de nos frères, de nous deux. J'ai besoin de parler avec toi, rien qu'avec toi.

[...]

“Je vois bien ce que tu veux. Tu dois pour tes sculptures évoquer notre mère et les jumeaux. Ce sera douloureux et tu vas retomber dans tes pleurnicheries. Tu les détestes, bien sûr, mais aussi tu les aimes, et pour sculpter tu dois avoir les yeux clairs. Ce que tu veux c'est que ce soit moi, ta petite sœur, qui te parle d'eux et que j'accepte de parler à ta place pour que tu puisses travailler en paix [...]”¹¹².

110. *Œ*, p. 77.

111. *Œ*, p. 187.

112. *A*, p. 101.

Ces « parlieries¹¹³ », qui requièrent d'Antigone une écoute flottante, constituent l'annonce de la fusion vocale d'Antigone et d'Io. Nadège Coutaz a analysé comment, en déléguant l'énonciation à sa sœur, Antigone met en place les conditions dialogiques, polyphoniques nécessaires à sa transfiguration finale. Ce « chapitre met en effet en exergue la force de l'écoute active d'Antigone et sa potentialité créatrice, à l'instar des figures de thérapeutes présentes dans d'autres textes de l'auteur¹¹⁴. »

3.c. Les voix pures d'Alcyon, Io, K et Antigone

D'autres personnages présentent une voix dont le propre est d'être déliée des mots et qu'on qualifiera donc de *pure*. K, alors au service d'un « grand marchand de Corinthe », rencontre Clios qui le libère en échange d'une de ses fresques.

[Mon maître] était un bon musicien, il adorait ma voix. [...] J'ai aidé Io, qui a une voix merveilleuse, à perfectionner son chant¹¹⁵.

À la fin d'un repas, « la voix de K s'élève, merveilleusement inattendue ». Les qualités irréelles de la voix de K, symbole de la fragilité du personnage.

On ne sait en l'écoutant si c'est une voix d'enfant, de très jeune fille ou celle d'un homme qui ne chanterait pas avec ses cordes vocales mais avec les racines de l'arbre de l'amour. Cette voix inconnue est pourtant celle que je connais depuis toujours, celle où je me sens comprise, la seule que je suis certaine de comprendre. Sur ces sons incroyablement élevés je sens mon esprit traverser les portes inaccessibles¹¹⁶.

Fragile et irréelle, sa voix se tient à la limite de l'irréparable séparation d'avec le corps. La vie de K est par conséquent constamment sur le fil.

Sa voix s'élève à peine et émet quelques notes qui ne deviennent pas musique mais la perfection des sons. Ces sons traversent mon esprit, détendent mes peurs, mes crispations, tout mon corps. Ils me font sentir que mes mains peuvent beaucoup plus de choses que je ne crois. Mes mains, mes pauvres grandes mains sont libres, mes mains qui sont une Antigone plus forte que celle qui régent mon esprit, plus patientes que celle dont le cœur blessé s'abandonne trop facilement aux larmes, mes mains peuvent tenter de dire oui¹¹⁷.

La voix est un véhicule vital tenu, « entre la musique et le silence¹¹⁸ », certes, mais essentiel. Le relais vocal d'Antigone à Io démontre concrètement que l'épreuve de la voix ne s'effectue que dans le risque de la vie.

113. A, p. 103.

114. COUTAZ Nadège, « Suivre le pas d'Ismène. Une alternative à la temporalité tragique », *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, n° 5, 2013, p. 115-127, p. 126.

115. A, p. 50-51.

116. A, p. 94.

117. A, p. 94.

118. *Æ*, p. 333.

Quelle sera l'âme vivante qui me remplacera ? La musique de sa voix dans la mienne me convainc que ce sera, que c'est déjà Io. [...] Enlacée à celle d'Io j'entends la voix de K. qui s'élève follement haut, bien au-delà de ses forces. [...] Io s'arrête, elle a raison, il ne faut pas qu'elle se risque sur le chemin dangereux où K. s'aventure¹¹⁹.

Le danger réside dans la tentation de se perdre dans la folie du réel du « son du blanc ultime¹²⁰ », délié de la sphère symbolique du langage.

3.d. La différenciation par le rire

Une deuxième partition vocale vient redoubler la première, thématisée cette fois par le rire distinctif des frères ennemis. Un dense réseau de représentations variées de la voix parcourt et charpente les romans thébains de Bauchau. Elle désigne le hors sens mais comporte aussi une vertu triviale, celle de la jubilation horatienne, cathartique, du rire.

Elle [Antigone] perçoit tout à coup la drôlerie terrible de ce sinistre jeu des puissants et comme il soulage et devient gai lorsque ce sont, comme aujourd'hui, les autres, les bergers qui l'emportent. Un rire argentin fuse, son rire de triomphe, car avec quelques signes sur une tablette elle a abattu un de ces monstres et il a beau s'amuser en racontant ses crimes, il n'est après tout qu'un vaincu qui rit de sa défaite¹²¹.

Antigone quant à elle esquisse un « pauvre sourire¹²² », le même que celui de K., un « sourire ingénu, ardent et voilé comme la vie, le sourire même de la musique¹²³ ». Ces sourires rappellent la phénoménologie du visage de Levinas. La manifestation du visage, véritable épiphanie, présente un

sourire énigmatique qui, sans paroles, sans pensées, semble tout promettre dans une redoutable incertitude. Le sourire de celle qui, sans le dévoiler, fait sentir l'existence d'un savoir mystérieux et du simple secret des choses¹²⁴.

Ce savoir indicible s'oppose à la bruyante rivalité des frères dont le rire est le canal d'une jouissance qu'ils veulent immédiate.

Étéocle a besoin d'un adversaire à sa taille, moi aussi, cette lutte fait notre plaisir et tu prétends nous empêcher d'en jouir. Tu aurais pu trouver le tien en aimant un homme, en ayant une maison, des enfants. Tu as préféré protéger notre père, mendier pour lui, faire compatir toute la Grèce à son malheur et à ta piété filiale. Tu as trouvé là un singulier et sans doute énorme plaisir, pourquoi veux-tu maintenant nous enlever le nôtre qui est de tenter de battre le rival admirable¹²⁵...

119. A, p. 348-349.

120. A, p. 28.

121. Œ, p. 56.

122. A, p. 104.

123. A, p. 341.

124. A, p. 342.

125. A, p. 160.

Le rire « superbe » est vécu comme un moment privilégié de connivence fraternelle exclusive.

Il éclate d'un rire aussi superbe que celui de Polynice. J'entends qu'une porte vient de se fermer pour toujours¹²⁶.

. Le cri ou la voix du corps

1. *Le cri, de la révolte à la jouissance*

Le cri est un emploi vocal au même titre que le chant et bien qu'associé aux nomades et leur « long cri¹²⁷ » dans *Antigone*, il n'est pas synonyme de barbarie ni de régression dans l'univers bauchalien. Au contraire, il rappelle au lecteur combien la part corporelle de la voix est non seulement reconnue mais valorisée par Bauchau.

Je tourne la tête vers Ismène, que ma sœur est belle, je crois voir sur son corps un reflet de la gloire qui était dans la voix et qui est toujours dans le ciel¹²⁸.

Sorte d'éruclation qui rapproche l'homme de l'animal, le cri peut exprimer adéquatement la révolte car il est ce qui échappe au corps lorsqu'il lève les inhibitions liées à l'interdit social de la bienséance. Les avatars narratifs du cri forment autant d'échos au processus de formation du personnage éponyme¹²⁹. Revenons sur la place du cri dans la formation d'Antigone, personnage auquel ce mode de voix est plus particulièrement attaché – rappelons qu'elle ne chante à aucun moment – et énumérons-en les occurrences. Le cri d'Antigone est déjà présent dans *Œdipe sur la route* :

Elle ne pleure toujours pas, elle sanglote sans larmes et même – elle, la fière Antigone – elle hurle de toutes ses forces. [...] Elle crie : “Attends-moi !” et s'élance en courant sur la route¹³⁰.

Associé à la révolte, celle qu'Antigone oppose aux événements injustes de la cité thébaine, le cri scelle son destin à celui de son père devenu mendiant. C'est pourquoi, bien qu'il soit aveugle,

elle crie de toutes forces : “Père, aide-moi¹³¹ !”

126. *A*, p. 169.

127. *A*, p. 166.

128. *A*, p. 72.

129. Voir en particulier les passages suivants : *A*, p. 28 ; 88 ; 130 ; 135 ; 170 ; 184 ; 193-5-7 ; 299-301 ; 315 et 330.

130. *Œ*, p. 14.

131. *Œ*, p. 32.

Odile Cornuz a également remarqué ce lien par le cri des deux personnages¹³². Alors qu'Œdipe achève seul la sculpture de la vague dans la falaise, guidé par la voix de Cléos, il dévisse et ses cris bouleversent Antigone. Mais bientôt il parvient à retrouver une prise :

Il crie, il hurle de colère. C'est ainsi qu'il a dû crier quand il a tué le roi Laïos et ses gardes. [...] Elle s'enfuit, elle n'ose plus se retourner. À bout de souffle, elle est obligée de s'arrêter, les cris d'Œdipe la chavirent et pourtant elle perçoit qu'ils ont changé de nature. Ils ressemblent à ceux qu'il poussait dans la cour du palais lorsqu'il s'entraînait avec ses gardes. Jocaste, qui le regardait du balcon, les chassait Ismène et elle, si elles cherchaient à le voir, hors de lui, entraîné de combattre.

Antigone est sur le cap, Œdipe ne crie plus¹³³.

C'est encore en criant, et en riant, que les personnages exultent alors qu'Œdipe a enfin fait « plier¹³⁴ » la vague.

Le cri de mendiante d'Antigone relève également du dépassement de soi, d'une sortie de son être.

Sibylle ou pythie, elle [Antigone] n'est plus qu'une voix qui arrache de son corps son cri le plus extrême¹³⁵

Tout se passe comme si le cri suspendait le rapport de soi à soi sur le mode de la connaissance.

— Je ne sais pas, ce n'était plus moi qui étais là... Je criais contre la vie ou pour elle¹³⁶.

Elle est le monde, elle est le peuple quand elle crie. Elle est traversée par une nécessité dont elle ne maîtrise pas l'intensité.

le cri veut s'élever à nouveau, elle tente de le contenir dans son ventre qui se crispe, de le barricader dans sa gorge qui s'étrangle et pourtant il jaillit¹³⁷.

Le cri est un « signifiant zéro qui porte un signifié infini¹³⁸ ».

Il ne suffit pas que la chose soit vue, il faut qu'elle soit parlée, plus haut, beaucoup plus haut. Qu'elle soit criée, que son terrible langage soit entendu, qu'il déborde ici et maintenant, puisque le lieu où il devrait être proféré, puisque ce lieu n'existe pas¹³⁹.

Et pour tenter de donner une forme, un son à ce signifié universel, la scène du théâtre offre transitoirement un lieu à cette impossible représentation. Impossible car il provient d'une

132. CORNUZ Odile, « L'écriture du cri chez Henry Bauchau », *Revue internationale Henry Bauchau. L'ancrage suisse*, n° 3, 2010, p. 150-161.

133. *Œ*, p. 154-155.

134. *Œ*, p. 156.

135. *Œ*, p. 157.

136. *A*, p. 198.

137. BAUCHAU Henry, *Les Vallées du bonheur profond. Récits*, Arles : Actes sud, 1999, p. 58.

138. CORNUZ Odile, art. cit., p. 158.

139. *A*, p. 196.

expérience de jouissance, par définition non-symbolisable, née de la rencontre, de l'achoppement d'une voix singulière contre la *doxa* de la cité.

La voix comme effet de corps est également convoquée pour ses vertus bienfaisantes quand elle s'apparente au babil où les mots deviennent musique par le simple fait d'une disposition particulière de son destinataire, auditeur plus qu'interlocuteur¹⁴⁰, et que l'on peut désigner sous l'expression freudienne d'« écoute flottante ». C'est de la voix qu'Ismène assiste sa sœur dans le douloureux travail de sculpture exigé par Étéocle et c'est encore de la voix qu'Antigone elle-même soigne le nomade Timour.

Je prends ses mains dans les miennes et je laisse ma voix vagabonder au gré des sons¹⁴¹ [...].

Comme le formule Odile Cornuz, « le cri chez Bauchau est l'expression d'une espérance, d'un lien entre les êtres et leurs profondeurs¹⁴². » Car la voix est simultanément du corps et le représentant idéal et idéal d'une non-séparation de la voix et du corps. Cette idée est narrativement transcrite par un dialogue entre les arts.

2. *De la conciliation de l'âme et du corps au dialogue des arts*

Ce syncrétisme thérapeutique qui (ré)concilie les deux faces intellectuelle et charnelle de la voix se prolonge dans un syncrétisme des arts métaphorisé de manière privilégiée par la musique. Il y a en effet une grande sensualité du rapport à la matière qu'ils façonnent chez les personnages. Elle passe par l'écoute des sons produits par les outils et par l'écoute de la matière même. Cette entente des individus avec le monde qui les entoure est la projection objective d'une paix intérieure. La métaphore du travail de la pierre est l'une des images de cette entente, de cette harmonie. Elle conduit le texte depuis la vague dans la falaise jusqu'au rêve d'Antigone.

Elle rêve, cette nuit-là, qu'elle entre en communication avec d'autres hommes qui, pourchassés et décimés par les peuples de la surface, se sont enfoncés dans la profondeur. Ils parviennent à survivre car leur nature est devenue plus subtile. Ils traversent librement la pierre, l'eau, la terre, ils se nourrissent de quantités infinitésimales. Ils s'habituent à cette vie souterraine, leurs esprits se rapprochent, s'unissent afin d'exister plus et mieux. L'amour joue un plus grand rôle dans leur vie, il s'étend au-dehors car tout ce qui va vers la beauté, vers le sacré dans la vie des hommes vient d'eux. Fondus dans la matière, ils n'ont plus besoin de leurs yeux, ils en ont perdu l'usage et on pourrait penser qu'ils sont aveugles. Un regard intérieur pénétrant les éclaire intimement avec plus de justesse et de fermeté. Ils semblent avoir

140. Point déjà ici la logique de « monologisation » du discours, ressort moteur du poème-livret de *La Lumière Antigone*.

141. *A*, p. 222.

142. CORNUZ Odile, art. cit., p. 150.

dépassé le cap de la mort et s'ils ont leurs épreuves comme les peuples de la surface, c'est à un niveau plus élevé¹⁴³.

L'idée de la sculpture fait son chemin indépendamment de la volonté du personnage, comme le livre dans l'inconscient de l'écrivain.

Est-ce un message du petit peuple de la pierre qui la nuit lui a parlé en songe ? Elle voit le sourire ou peut-être le rire apparaître parmi les ombres et les signes confus qui occupent l'emplacement du visage. Elle n'a plus qu'à le laisser faire en taillant et en creusant la pierre avec tendresse¹⁴⁴.

La danse en est une autre :

C'est la nuit de la lune noire, Clios le sent à la violente certitude, à la nécessité de danser qui l'habitent. [...] Il attend le moment qui va survenir [...]. Les nuages ferment le ciel, l'obscurité est totale et déjà la danse s'est emparée de lui¹⁴⁵.

De manière générale, les personnages prêtent une oreille attentive à la vie sonore des lieux qu'ils traversent ou habitent¹⁴⁶. La sollicitation privilégiée du sens de l'ouïe est signifiante et participe de la formation d'une image sonore des romans thébains de Bauchau. Elle construit même un horizon-musique du rapport de l'homme au monde car la voix est la preuve qu'on habite son corps¹⁴⁷. Non seulement synonyme de vie – quand Antigone, depuis la grotte où elle a été enfermée, entend la voix du garde Stentos¹⁴⁸ –, la voix, courroie de transmission plus pérenne, l'emporte même sur la vie.

Les sons que j'entends encore sont trop purs, trop limpides, bien trop immenses pour je puisse leur survivre, mais ils ne le sont pas pour l'Antigone d'Io et celles que je devine derrière elle. Quel bonheur, je ne suis plus nécessaire, je ne suis plus obligée de respirer avec tant de peine, je peux me fondre dans la douce, dans l'anonyme obscurité¹⁴⁹.

Bauchau déploie donc une pensée matérialiste de la voix dont la part sonore est considérée comme une trace du corps et non comme une abstraction. Une pensée qui s'arrime à une philosophie de l'écriture originale. L'écrivain est en effet poussé vers « la simplicité qui s'accorde d'ailleurs avec ce qui compte le plus pour [lui] dans un livre : le son de voix et le mouvement souterrain du texte¹⁵⁰ ». Cette phrase synthétise de façon limpide les modalités du plaisir du texte chez le lecteur mais aussi chez l'écrivain. Les sensations de ce dernier – à

143. *Œ*, p. 166.

144. *Œ*, p. 170.

145. *Œ*, p. 123.

146. Voir en particulier les passages suivants : *A*, p. 48 ; 55 ; 234 ; 268 et 353.

147. « Je sens ses paroles résonner dans tout mon corps. » (*A*, p. 272).

148. *A*, p. 343.

149. *A*, p. 355.

150. « Entretien avec Henry Bauchau », propos recueillis par Jean-Christophe MILLOIS et Lionel DESTREMAU, art. cit., p. 28.

la fois lisant et écrivant, pour paraphraser un titre de Julien Gracq, son texte à son métier – mobilisent son imaginaire grâce à l'investissement (« mouvement souterrain ») de son corps.

. Du chant au cri, une prose qui intéresse *lalangue*

Les romans de Bauchau présentent des caractéristiques qui ont, d'une certaine manière, trait à l'oralité – qu'il s'agisse de la transcription du flux de conscience des personnages ou des métalepses de l'auteur.

Ses yeux semblent affronter ironiquement le ciel et la terre parce que n'est-ce pas – ah ! que cela vous touche – il n'y a rien à espérer, rien à perdre¹⁵¹.

Leur souffle lyrique soigne l'empreinte sonore de la phrase. Cette attention n'est pas étrangère au choix du passage de la troisième personne dans *Œdipe sur la route* à la première dans *Antigone*. Cela était le choix d'une réécriture du second des romans thébains pour l'opéra en forme de poème dialogué entre deux incarnations d'une même voix ou, en d'autres termes, de monologue intérieur à deux.

Le continuum observé dans la diégèse à l'échelle de la voix dont les représentants narratifs nombreux modulent une partition toute en variations serait en quelque sorte la transposition d'un continuum similaire issu de la cohabitation poreuse des genres sous la plume bauchalienne.

En outre, sa langue est évocatrice du fait de l'originalité de ses images – et donc également plurivoque – et de l'attention portée au rythme (rapprochements inédits/inattendus de substantifs, adjectifs et adverbes qui font images mais aussi rythmes). Le réalisme des récits en est émoussé, poétisé. La part inconsciente de l'éclosion de l'écriture littéraire, à repérer dans le travail de la libre association, est le ressort de cette poéticité de la langue bauchalienne. On s'en persuade par la lecture des journaux où ce versant mystérieux de l'écriture est scruté, commenté. Bauchau se « contente » de mettre patiemment au jour une matière inconsciente. Ainsi, l'écrivain est autant agi par son écriture qu'il ne la commande. Et ses personnages (Clios, Antigone, Œdipe) sont eux aussi agis par leurs activités productrices. Plus précisément, c'est une voix qui habite de plus en plus les protagonistes. Œdipe devient « clairchantant » et Antigone parvient à faire taire Créon. L'un se tient du côté du chant épique, l'autre du cri. Autrement dit, le masculin est du côté du signifié quand le féminin est du côté du signifiant.

151. *Œ*, p. 31.

La langue de Bauchau – qui déjà lui-même l'entend pour l'écrire – ne commence à faire sens que dans l'usage lyrique, musical qui en est fait. Elle signifie « non sur le mode de la signification mais, si l'on peut s'appuyer sur cette distinction commode, de la *signifiance*¹⁵² ».

Le néologisme lacanien « lalangue » est défini comme maternel. « La langue maternelle participe du singulier de la langue d'une mère et de l'universel d'une langue maternelle donnée¹⁵³. » La transmission par la mère donne à lalangue sa dimension corporelle qui échappe au sens et n'existe que dans le champ mère-enfant de la jouissance. En écoutant « dire ou chantonner sa mère, [l'enfant] s'essaye lui-même à donner de la voix à travers ses gazouillis, sa lallation, mot dont Lacan souligne la proximité phonétique avec lalangue, plus musique homophonique que langage articulé¹⁵⁴. » Si nous ne prétendons pas faire de lecture systématiquement symptomatique des romans et des opéras de Bauchau et Bartholomée, nous devons reconnaître notre dette à la psychanalyse à laquelle nous empruntons volontiers son vocabulaire.

152. LACQUE-LABARTHE Philippe, *Le Sujet de la philosophie. Typographies I*, Paris : Aubier-Flammarion, 1979, p. 243.

153. SIMONNEY Dominique, « Lalangue en questions », *Essaim*, Toulouse : Érès, 2012, n° 9, p. 13.

154. *Ibid.*, p. 14.

Chapitre 2 : Le livret d'Œdipe sur la route, un support narratif et dramatique conventionnel

La reprise du roman en vue de l'écriture d'un livret d'opéra est guidée par des consignes voire des contraintes tant idéologiques que matérielles liées respectivement aux conventions et à l'histoire du genre opéra d'une part et à la représentation scénique d'autre part. La teneur du livret, résumée et étudiée dans un premier temps, permet d'affirmer que ce texte a conservé du roman ce qui pouvait nourrir un drame sommaire.

Suite à un rêve, Œdipe décide de partir. « N'importe où. Hors de Thèbes¹⁵⁵ ». Antigone ne peut se résoudre à le laisser seul et l'accompagne. En chemin, ils sont avertis de la présence d'un bandit criminel, Clios. Il croise justement sa route et Œdipe, pour protéger Antigone, le terrasse mais lui laisse la vie sauve. Il se joint à leur errance et raconte son histoire. Nous retrouvons, à la faveur d'une ellipse, les trois protagonistes dans un autre décor. L'inactivité d'Œdipe et son refus de reprendre la route inquiètent ses compagnons mais l'environnement maritime suscite un projet de sculpture qui le mobilise de nouveau. « C'est un travail immense », « insensé¹⁵⁶ ». Tous trois vont creuser la pierre de la falaise pour en faire jaillir une vague. Ce surpassement n'a pas neutralisé la douleur d'Œdipe qui doit à présent accepter de « redevenir un homme parmi les autres hommes¹⁵⁷ ». Il ira donc à l'orient puis à l'occident proclamer l'abolition de sa propre sentence. Préalable à une seconde épreuve, l'expérience de l'adresse aux semblables permet à Œdipe, aidé par Diotime, la guérisseuse du village qui a recueilli les marcheurs, de se découvrir à lui-même grâce au chant.

Le resserrement du récit lui donne un caractère saisissant que la scène promet d'exploiter¹⁵⁸. La lecture de la correspondance croisée entre le directeur du Théâtre de La Monnaie de Bruxelles et les trois créateurs – le compositeur, l'écrivain-librettiste et le

155. *Livret Œ*, p. 10.

156. *Livret Œ*, p. 28.

157. *Livret Œ*, p. 39.

158. Voir *infra* partie 2 : 4. La mise en scène et en espace.

metteur en scène – informe l'étude comparative des textes du roman et du livret en mettant en évidence les motivations externes de la facture du second. Si des qualités d'ordre purement théâtral sont exigées du librettiste, deux épisodes non véritablement dramatiques – les récits de Clios et Œdipe – ponctuent toutefois l'opéra et remplissent un rôle de pivot lyrique à vocation psychologique et narrative. Un troisième temps d'étude du livret, consacré spécifiquement à ces respirations, a pour visée la mise en évidence d'un ressort « monologique » au sein même de l'épique. Nous expliciterons l'emploi que nous nous proposons de faire de ce néologisme.

En guise d'avant-goût, le synopsis est ponctué en images par des photographies issues de l'enregistrement audiovisuel de la captation du spectacle à sa création.

. Synopsis

1. *Acte I, situation initiale : de la prostration au départ*

Œdipe est à Thèbes [cf. illustration n° 1]. Combien de temps s'est écoulé depuis la découverte du parricide et de la reconnaissance de Jocaste ? Rien ne permet de le déterminer. Seul, isolé même, Œdipe rêve qu'il lutte contre un aigle. Cette scène n'est pas sans rappeler la lutte de Jacob avec l'ange, une scène fondatrice pour Henry Bauchau¹⁵⁹. Ce cauchemar suscite la décision du départ. Il part, suivi par Antigone qui mendiera pour lui [cf. illustration n° 2].



Illustration 1: ŒSR, DVD 1, 7'55

159. Voir à ce sujet l'article de CAULLIER Joëlle, « Au cœur de la création artistique : le combat de Jacob avec l'ange », *Bauchau et les arts*, WATTHÉE-DELMOTTE Myriam et MAYAUX Catherine (dir.), *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, n° 2, actes de la journée d'études du 17 juin 2009 à l'Université de Cergy-Pontoise, Louvain-la-Neuve : Presses universitaires de Louvain, 2009, p. 31-44.



Illustration 2: ŒSR, DVD 1, 10'24

Épuisé par la route, Œdipe est secouru par Ilyssa qui lui donne de l'eau. Antigone arrive avec des raisins qu'un vigneron l'accuse d'avoir volés. Mais comme Ilyssa, le vigneron prend pitié de l'aveugle. Alors il le reconnaît :

LE VIGNERON.
Tu es Œdipe ! L'ancien tyran¹⁶⁰...

Avant que les deux marcheurs repartent, Ilyssa avertit Antigone que Clios le bandit rôde dans le pays :

ILYSSA.
Il est si beau, les femmes n'ont pas peur de lui.
Après, il les tue¹⁶¹ !

Œdipe et Antigone, qui refuse malgré le danger de rentrer à Thèbes, se remettent en chemin. Ils font halte dans un bois et Antigone se rafraîchit à la rivière. C'est le moment que choisit Clios pour l'attaquer. Œdipe vient à son secours et terrasse Clios :

160. *Livret Œ*, p. 12.

161. *Livret Œ*, p. 13.

ANTIGONE.
Père, comment l'as-tu vaincu ?
Sans voir...

ŒDIPE.
Je l'ignore.
Je pressentais ses gestes [...] ¹⁶².

Le lendemain, Clios revient. Il dit à Œdipe :

CLIOS.
Je voudrais te parler de ma jeunesse
Et de l'ami, de mon ami que par erreur,
Oui, par erreur,
J'ai tué ¹⁶³.

Après ce long récit douloureux de la mort d'Alcyon, l'ami musicien, Clios décide de renoncer à la violence et d'accompagner ses nouveaux amis sur la route. Œdipe annonce qu'ils prendront le lendemain la direction de la mer.

2. *Acte II, épreuve : la sculpture de la vague*

On comprend que du temps a passé car Antigone et Clios s'inquiètent de l'inactivité d'Œdipe et de son refus de reprendre la route :

CLIOS.
Il faut repartir, Œdipe, tu ne peux pas
Vivre ainsi sans manger ni boire.
Antigone a peur. Repartons
Où tu veux, n'importe où !

ŒDIPE.
Je ne veux plus partir. Ici je suis.
Ici je serai trouvé ¹⁶⁴.

Mais Antigone parvient à le ramener à la conscience. Elle et lui sont liés par la route :

ANTIGONE.
Non ! Non ! Tu ne peux pas mourir.
Hurlant comme une pythie.
Tu n'as plus ce droit ¹⁶⁵.

162. *Livret Œ*, p. 15.

163. *Livret Œ*, p. 17.

164. *Livret Œ*, p. 25.

165. *Livret Œ*, p. 26-27.

C'est alors que surgit l'image de la vague dans la pierre. Œdipe veut se mettre à la sculpture immédiatement [cf. illustration n° 3]. Tous trois travaillent mais c'est seul qu'Œdipe pourra faire plier la vague. Suspendu à la falaise, il sculpte. Hors de lui, « il creuse la pierre avec une force incroyable¹⁶⁶ ».



Illustration 3: ŒSR, DVD 1, 1'08'59

3. Acte III, révélation : Œdipe devient clairchantant

Œdipe souffre de la solitude de celui qui s'est lui-même exclu de la communauté des hommes. Diotime rappelle alors la loi immémoriale :

DIOTIME.
Les rois de Thèbes
Peuvent annuler leurs jugements.
Quand Œdipe osera le faire
Il reviendra parmi nous¹⁶⁷.

166. *Livret Œ*, p. 34.

167. *Livret Œ*, p. 38.



Illustration 4: ŒSR, DVD 2, 26'12

Œdipe se rend vers l'orient puis l'occident pour proclamer qu'il se délie du jugement qu'il a prononcé contre sa propre vie [cf. illustration n° 4]. Il est de nouveau accepté dans la communauté humaine :

CHŒUR.
Selon le droit, reviens à nous,
Homme parmi les hommes¹⁶⁸.

Diotime invite Œdipe à chanter lors de la fête du solstice d'été :

DIOTIME.
Souviens-toi, Œdipe, tu es un Clairchantant¹⁶⁹.

Il hésite, fait un effort énorme pour chanter et atteint enfin les corps et les esprits [cf. illustration n° 5].

168. *Livret Œ*, p. 39.

169. *Livret Œ*, p. 40.



Illustration 5: ŒSR, DVD 2, 31'07

Le chef du village apporte de mauvaises nouvelles : la peste décime la population. Œdipe promet de soigner les malades. Touché lui-même par l'épidémie, il délire. Diotime envoie Calliope auprès du malade :

DIOTIME.
 Tu es faite pour soigner.
 [...]
 Il a besoin de ta force.
 Donne-la lui, sans perdre la tienne¹⁷⁰.

Calliope, dans une scène d'accouchement halluciné, fait renaître Œdipe. La question du mariage d'Antigone et Cléos se pose mais la jeune femme doit rester sur la route avec Œdipe.

4. Acte IV, résolution : la transfiguration

Œdipe et Antigone se retrouvent seuls sur la route de Colone [cf. illustration n° 6] :

ŒDIPE.
 Je ne veux plus d'aide [...].
 Il ne faut plus que toi et moi.
 Depuis Thèbes, nous sommes perdus.
 Nous devons rester perdus¹⁷¹.

170. Livret Œ, p. 46.

171. Livret Œ, p. 50.



Illustration 6: ŒSR, DVD 2, 54'48

À l'approche de Colone, Œdipe raconte son rêve. Un homme, Sophocle, l'appelait. Clios et Diotime attendent l'arrivée des marcheurs qui paraissent enfin :

DIOTIME.
S'il est sans ses outils
C'est qu'il est venu pour mourir¹⁷².

Œdipe entre dans le bois sacré des Érinyes [cf. illustration n° 7]. Tous les personnages se rassemblent peu à peu, comme c'est l'usage dans les scènes finales d'opéra : Thésée, Polynice, Créon, Ismène. L'ancien roi ne parvient pas à détourner Polynice d'une guerre fratricide pour le trône de Thèbes. Le tonnerre gronde :

ŒDIPE.
Voici l'heure¹⁷³ !

172. *Livret Œ*, p. 54.

173. *Livret Œ*, p. 58.



Illustration 7: *ÆSR*, DVD 2, 1'08'11

Puis il se dirige vers la fresque peinte par Clios :

ÆDIPE.
C'est ma route¹⁷⁴.

Et pénètre dans la fresque qui prend feu.

ANTIGONE.
Le chemin a disparu, peut-être,
Mais Ædipe est encore, est toujours sur la route¹⁷⁵...

. Le contenu du livret : le squelette du récit romanesque

Dans le *Bildungsroman* qu'est *Ædipe sur la route*, il s'agit pour Ædipe et Antigone qui l'accompagne d'un apprentissage, d'une ouverture à soi. Ce fil rouge du roman est conservé dans le livret qui ne retient de ses épisodes que quatre jalons : la route et la rencontre avec Clios ; la taille de la vague dans la falaise ; la renaissance d'Ædipe qui se découvre « clairchantant » et enfin la transfiguration à Colone.

174. *Livret* *Æ*, p. 59.

175. *Livret* *Æ*, p. 59.

La sortie de la tragédie – dont la dimension théâtrale revient cependant avec l'opéra – n'opère pas la liquidation du mythe. Le « mythe d'Œdipe¹⁷⁶ » est bien présent, sous-entendu certes, mais rappelé tout de même dans l'incipit du roman.

Les blessures des yeux d'Œdipe, qui ont saigné si longtemps, se cicatrisent. On ne voit plus couler sur ses joues ces larmes noires qui inspirent de l'effroi comme si elles provenaient de votre propre sang. L'incroyable désordre, qui a régné au palais après la mort de Jocaste, s'efface. Créon a rétabli les usages et le cérémonial mais chacun à Thèbes sent persister une dangereuse et secrète fêlure¹⁷⁷.

Ce court passage condense – pour ne pas inutilement en marteler de nouveau les deux termes qui viennent à la bouche de quiconque est interrogé sur cette tragédie, parricide et inceste – la fin d'*Œdipe roi* où le héros s'est crevé les yeux (« blessures des yeux » et « larmes noires »). Il mentionne malgré tout, quoique discrètement, l'idée selon laquelle, depuis Freud, ce mythe renverrait au caractère universel de ce que l'on a nommé *a posteriori* « complexe-d'Œdipe » (« comme si [...] votre propre sang »). Il laisse également entendre que du temps s'est écoulé à l'aide des moyens usuels de l'ellipse temporelle : l'évocation de la durée (« si longtemps », la cicatrisation), le changement du passage d'un temps à un autre (« on ne voit plus », « après la mort de Jocaste »), en particulier l'expression du caractère révolu d'une période par l'utilisation du passé composé à valeur de *perfectum* (« qui a régné »). Enfin, l'image du passage du désordre à l'ordre rétabli renforce encore cette impression d'ellipse.

Le mythe sous sa forme-tragédie est évacué mais sa convocation au seuil du roman est à souligner. Sert-il de garant, de témoin autorisant, après l'hommage de circonstance à l'antique tradition, à passer à autre chose ? C'est effectivement ce que cette place liminaire semble signifier, comme si le mythe d'Œdipe, assumé de la sorte, pouvait désormais, le rituel étant accompli, être enrichi par un autre, celui écrit par Bauchau.

Si Bauchau remplace la tragédie par le roman, il conserve l'aura irréaliste du mythe¹⁷⁸. En effet, il invente une nouvelle mythologie, à la hauteur de celle des Grecs. Son texte est traversé de nombreux personnages, aux contours tout à fait conformes à leurs homologues antiques, qui ramifient le roman de leurs récits fondateurs. Récits rapportés par les personnages eux-mêmes qu'Œdipe et sa fille rencontrent chemin faisant. Entre autres :

176. Nous nommons ici « mythe d'Œdipe » l'histoire contenue dans l'*Œdipe roi* de Sophocle.

177. *Œ*, p. 11.

178. On trouve déjà la figure d'Œdipe dans sa pièce *La Reine en amont*, intitulée par l'éditeur *La Machination* pour sa première publication 1969. C'est donc d'abord dans le genre théâtral que Bauchau nous livre les premiers contours de l'antique lignée tragique. On lira à cet effet l'article de Myriam WATTHÉE-DELMOTTE sur le « théâtre empêché » de l'écrivain issu de sa communication au colloque de clôture du centenaire des 16 et 17 décembre 2013 à Louvain (à paraître dans la prochaine livraison de la Revue internationale Henry Bauchau).

Clios	devenu hors-la-loi pour se punir du meurtre de son ami Alcyon
Diotime	prophétesse et figure maternelle bienfaisante
Calliope	qui devient guérisseuse au contact de Diotime et soigne Œdipe
Nestiade	marin avec lequel Œdipe embarque afin d'apprendre la navigation
Constance	chef du peuple des Hautes Collines

Tableau 1: principaux personnages rencontrés par Œdipe et Antigone.

De ce roman le compositeur Pierre Bartholomée va tirer un opéra. Avec le directeur de la Monnaie de Bruxelles Bernard Foccroulle et le metteur en scène Philippe Sireuil il convainc Bauchau de rédiger le livret de cette œuvre. Ce dernier est par conséquent un texte écrit spécialement pour être mis en musique. Cette intentionnalité lui confère des traits littéraires spécifiques. Le problème de la facture de ce texte destiné à la mise en musique se pose. Il est plus concis : que doit-on garder ? Voici ce que l'on peut relever dans la correspondance croisée des protagonistes de l'aventure :

- de Philippe Sireuil à Henry Bauchau, le 5 février 2000 : « Le danger qui guett[e] le livret d'opéra contemporain [est celui] d'un “trop plein” de littérature. [Il y faut des] structures narratives qui acceptent la naïveté un peu primitive mais nécessaire du livret d'opéra¹⁷⁹. »
- de Pierre Bartholomée à Henry Bauchau, le 14 décembre 2000 : « Tel qu'il a été mis en œuvre, notre opéra doit être nourri de cette forme narrative articulée sur la succession d'épisodes qui, parcourant une sorte de colonne vertébrale de votre roman, serrant au plus près le cheminement des personnages, doit permettre cette lente et erratique évolution-transformation musicale. Il doit donc raconter l'errance, la route d'Œdipe et Antigone. [Dans] cette forme si forte de l'opéra [...] la musique peut envelopper, dire, suggérer, annoncer, se souvenir... Re-densifier ce qu'il a, d'abord, fallu résumer, simplifier¹⁸⁰. »
- Henry Bauchau, dans son journal à la date du 4 février 2001 : « Bernard Foccroulle me suggère [...] de traiter la scène de la vague par des textes brefs, des cris comme le dit Bartholomée et surtout des didascalies. C'est une scène où la mise en scène et la musique doivent tenir presque toute la place¹⁸¹. »

179. BARTHOLOMÉE Pierre et BAUCHAU Henry, *Œdipe sur la route* (programme de salle), Bruxelles : La Monnaie/De Munt, 2003, p. 49.

180. *Ibid.*, p. 51.

181. BAUCHAU Henry, *Passage de la Bonne-Graine. Journal (1997-2001)*, Arles : Actes Sud : 2002, p. 318-319.

Dans le passage de l'un à l'autre, du roman au livret, l'évitement de la répétition ou bien la nécessité de dire autrement, d'introduire des différences, préside à l'écriture. Nous faisons une distinction entre « évitement de la répétition » et « introduction de différences » car si dans le second cas, on est dans une logique de variation et donc de ressemblance, dans le premier on postule une obligation de démarcation, c'est-à-dire étymologiquement une aliénation¹⁸². Pour l'écrivain, la caractéristique de ce passage tient dans la teneur de l'expression véhiculée par l'un et l'autre des supports : langue romanesque et musique. Dans une interview, il confie en effet que « la musique a transformé le roman en poème. Or la poésie ne peut dire que des choses fondamentales, des choses inconscientes qui viennent au jour grâce à des images, une musique¹⁸³ ». La frontière n'est certainement pas étanche entre écritures poétique et romanesque chez Bauchau. Même si sa prose est plus généreuse que ses vers – en termes d'abondance – les images et la musicalité n'en sont pas absentes pour autant. Corroborant les précédents propos, Bauchau dit encore que « le roman peut dire les sentiments, les sensations. Dans l'opéra, c'est la musique qui s'en charge ». C'est ici alors le critère de redondance texte/musique qui sert à discriminer certains passages.

Dans le passage au livret, en effet, un certain nombre d'éléments sont abandonnés. Pour des raisons de durée de l'opéra, d'une part, de longs extraits narrés sont éliminés. D'autre part, les éléments descriptifs du roman disparaissent pour laisser place au décor. Seule la charpente de l'action reste. Référons-nous au rêve inquiétant de l'aigle, qui occupe les premières pages du roman.

Œdipe, cette nuit-là, ne voit plus qu'en rêve, au-dessus de Corinthe, la grande mouette blanche dont l'image lui a permis jusqu'ici de supporter l'interminable écoulement des heures. Un aigle plane dans son ciel dont il masque ou dévoile les astres. D'un mouvement superbe, il plonge vers le sol. Quand il est proche, il bat des ailes à grand bruit pour terroriser sa proie. Œdipe est cette proie. Il bondit, il échappe aux serres de l'aigle. Toutes ses forces en alerte, il s'éveille, prêt au combat¹⁸⁴.

Dans le livret, ce paragraphe devient la didascalie qui ouvre la première scène :

Œdipe voit en rêve, cette nuit-là, un aigle qui plane dans le ciel. L'aigle plonge vers le sol... Œdipe bondit¹⁸⁵.

182. Si Bauchau, à partir du personnage de Sophocle, nous raconte une nouvelle histoire – se démarquant de toute une tradition littéraire consistant à réécrire la même histoire en l'actualisant – il n'en reste pas moins que des éléments rappelant immédiatement Sophocle sont conservés. Ainsi la scène finale du berger, dite de la reconnaissance, est présente dans *Œdipe sur la route* car les figures de berger émaillent ce récit, symbole d'hospitalité, de générosité et de loyauté. Clio et Alcyon sont eux-mêmes bergers.

183. FLAMENT Xavier, *Le Soir* (quotidien belge), entretien avec Henry Bauchau, 10 mars 2003.

184. *Œ*, p. 11-12.

185. *Livret Œ*, p. 9.

La mise en scène, avec ce qu'elle comporte d'éléments de décor, de lumière et de jeu d'acteur, est chargée de « dire le reste » contenu dans le roman, à savoir ici l'image globale de cet homme tourmenté par un rêve dont il faudra montrer le monstre, l'aigle fondant sur Œdipe.

Voici les règles qui président à l'établissement du livret ainsi que Foccroule, Bartholomée et Sireuil les formulent dans leur correspondance et leurs entretiens avec l'écrivain :

- abandon de tous les récits enchâssés qui concourent à bâtir la mythologie bauchalienne de ces romans et récits « antiques » (*Œdipe sur la route*, *Antigone*, *Diotime et les lions* et *Les Vallées du bonheur profond*) ;
- dialogues concis (hormis les deux grands récits de Clios et Œdipe – le récit étant un moment opératique traditionnel) qui donnent au livret, par l'abondance des ellipses, un tour épuré et abstrait, voire naïf. La mise en scène et les partitions orchestrale et vocale viennent au secours de la narration pour sa compréhension ;
- présence d'un chœur, à la manière de la tragédie antique, dans le livret (mais la mise en musique annule sa fonction sentencieuse car on n'en comprend pas les paroles : rôle d'arrière voix – comme on dirait arrière pensée – indistincte) ;
- conservation d'une langue lyrique à laquelle le présent gnomique confère un tour d'adage (c'est-à-dire de vérité évidente mais non péremptoire ni exclusive).

Il s'agit en somme de conserver la sève narrative du roman et de la fondre dans une langue poétique très souple, au phrasé ample. De la sorte, la dimension lyrique et polyphonique du texte initial est à la fois convertie, condensée et redistribuée à la faveur d'un processus de transformation générique. L'écriture versifiée et la forme dialoguée en endossent désormais les qualités.

. Les épisodes « lyriques » du livret d'*Œdipe sur la route*

Ces deux confessions ont une teneur narrative et se présentent comme des tragédies miniatures. Une faute liminaire – la transgression d'un interdit – active une causalité à l'issue malheureuse – la mort de l'aimé. Elles constituent un ancrage mémoriel du roman dans le passé des personnages. Mais ces deux récits présentent une facture distincte. Le premier, celui de Clios, peut être qualifié d'épique. Le thème de la guerre des clans entravant l'amour des protagonistes nourrit des péripéties variées et met en scène des personnages secondaires nombreux. Le second s'articule en deux temps : Œdipe y déploie d'abord un long récit épique

du même acabit que celui de Clios, racontant son long voyage en Méditerranée et sa lutte contre le Minotaure. Cet épisode n'est pas conservé dans le livret, contrairement au suivant, le chant du solstice d'été, constitué de longs vers libres au souffle ample. Malgré cette différence d'écriture dans le roman, la forme dialoguée du livret d'opéra s'empare très littéralement du texte romanesque du fait de la souplesse de la prose de Bauchau.

1. *Le récit de Clios*

Encouragé par sa compagnie et au gré des paysages traversés, Clios, progressivement, commence à égrener des souvenirs. Puis très explicitement, Œdipe l'enjoint au récit, celui de sa vie d'avant, c'est-à-dire d'avant la cavale et ses forfaits. Toujours écrit en focalisation interne, le roman bascule sans transition de la troisième à la première personne au chapitre 3 intitulé « Alcyon ». Cette longue confession s'insère dans la trame narrative tel un récit enchâssé. Mais si son rôle dans l'économie du roman est celui de l'enrichissement de la carte d'identité du nouveau personnage, elle nous en dit également long sur la vocation de maïeuticien d'Œdipe. La valeur de ce chapitre n'est pas tant factuelle que formelle et symbolique. Le format de ce récit rappelle effectivement celui de la cure psychanalytique et nous verrons que le livret ne cherche pas à gommer cette caractéristique. Œdipe, représenté en thérapeute, véhicule les vertus libératrices du ressouvenir.

1.a. Résumé du troisième chapitre du roman, « Alcyon »

Le récit de Clios, occupant près de trente-huit pages, retrace la vie du personnage à partir de sa rencontre avec Alcyon jusqu'à celle d'Œdipe et Antigone. Le schéma actanciel qu'on peut y repérer en dramatise la linéarité et la double référence hypertextuelle, à Shakespeare et au Tasse, lui confère un tour tragique et légendaire. L'amour entre Clios et Alcyon, d'emblée présenté comme impossible, est un avatar de celui de *Roméo et Juliette*¹⁸⁶. La différence entre les deux personnages, que symbolise « un fleuve de sang toujours en tumulte¹⁸⁷ », est insurmontable. Appartenant à deux clans distincts, chacun occupe sa montagne. L'interdit clanique qui pèse sur les deux jeunes hommes se double d'une asymétrie. Alcyon le musicien, inaccessible, en impose à Clios le danseur : « son troupeau

186. À propos de l'intertexte shakespearien, voir AMMOUR-MAYEUR Olivier, *Les Imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris ; Budapest ; Torino : L'Harmattan, 2004 (voir en particulier la sous-partie « Henry Bauchau et le *Dao* : une question de genres », p. 251 et *sq.*).

187. *Œ*, p. 78.

[est] plus nombreux » et il est « un peu plus âgé¹⁸⁸ ». Et plus déterminant encore, la supériorité de la musique est esquissée à plusieurs reprises. C'est Alcyon qui lui fait « découvrir en même temps la beauté de son amitié pour [lui], mais aussi la fragilité, l'impossibilité peut-être de cette intimité sans paroles¹⁸⁹. » En comparaison de celle que lui porte son compagnon avisé, Clios trouve son amitié « bien pauvre¹⁹⁰ » et le « cri des bergers de [son] clan [...] bien misérable à côté du sien¹⁹¹ ». Mais cette différence, si elle est d'abord la marque distinctive des clans, est aussi celle de l'amour. Ici, la différence recouvre également l'ensemble des traits de l'autre amoureux, celui qui peut combler la différence justement, le manque. Le vertige que provoque la complémentarité de la danse et de la musique est une transposition sublimée de la rencontre amoureuse. Clios, « enfiévré¹⁹² » par la musique, « tomb[e] à la renverse¹⁹³ ». Progressivement, chacun apprend de l'autre un peu de son art.

Cette situation initiale, déjà troublée par l'intranquillité qui caractérise les rapports entre clan de la danse et clan de la musique mais pacifique, bascule de nouveau dans la rivalité belliqueuse au retour de l'oncle de Clios.

Le retour de mon [Clios] oncle, le chef de notre clan, a tout changé dans nos montagnes. Il avait, pendant de nombreuses années, servi un grand roi étranger comme soldat, puis chef de centurie. Il était un combattant aguerri, d'une force prodigieuse et très habile aux armes¹⁹⁴.

Cet élément perturbateur n'entraîne pas immédiatement la reprise des hostilités. Un moment de communion entre Clios et ses parents est ménagé qui permet de célébrer les noces de la musique et de la danse avec Alcyon. Bien que celles-ci soient déjà grosses de la « lutte¹⁹⁵ » à venir, la reconnaissance de l'amour des deux jeunes gens n'en est pas moins vécue pleinement.

Il fallait donc aimer sans réserve l'existence qui nous était donnée, dans sa hauteur, sa profondeur et les aléas de son immensité¹⁹⁶.

Clios et ses parents se livrent alors à une danse au milieu d'un « cercle de lumière¹⁹⁷ » délimité par sept torches, un chiffre qui rappelle la danse des sept voiles de Salomé et place

188. *Œ*, p. 77.

189. *Œ*, p. 79.

190. *Œ*, p. 82.

191. *Œ*, p. 83.

192. *Œ*, p. 81.

193. *Œ*, p. 78.

194. *Œ*, p. 84.

195. *Œ*, p. 91.

196. *Œ*, p. 88-89.

197. *Œ*, p. 89.

cet épisode sous le signe de l'érotisme. Le rapprochement de la danse d'une lutte confirme la présence de cette teneur érotique car il convoque déjà l'image du combat amoureux et aveugle de Tancrède et Clorinde, plus explicite à la fin du récit.

La guerre, lointaine car c'est dans un premier temps un « combat d'adultes¹⁹⁸ », frappe bientôt nos jeunes protagonistes de plein fouet. Le père de Clios est tué. C'est la première manifestation de la folie absurde de l'oncle.

Le cours désastreux du combat était dû à mon oncle. Nos hommes n'étaient que quatre. Ceux de l'autre clan sont venus à sept. il était temps encore de battre en retraite, mais mon oncle ne l'a pas voulu. [...] Dans la terrible mêlée qui a suivi, mon oncle – d'un suprême effort – a tué un des assaillants mais les trois autres, réunissant leurs forces contre lui, blessèrent mortellement mon père¹⁹⁹.

Assoiffé de vengeance, l'oncle, que la douleur d'avoir perdu son frère et la violence qui l'habite aveuglent²⁰⁰ et empêchent de reconnaître sa responsabilité dans la cause de cette mort, s'enfonce dans le crime.

L'empathie sans paroles de Clios et Alcyon peut encore s'exprimer. La musique du second n'est alors pas encore réduite au silence et il élève « avec l'air de ses poumons et le mouvement de ses doigts » un « édifice », un « monument » sonore²⁰¹, tel un hommage funéraire au père de son ami. Mais la musique se tarit peu à peu à mesure que la violence barbare de l'oncle se durcit. Appliquant à la lettre les lois claniques, il se marie avec l'épouse de son frère défunt et initie son fils aux armes. Cette régression vers les bas instincts se solde par la mort cet homme fou de vengeance. Dernier survivant du clan de la danse, Clios est traqué « comme une bête sauvage²⁰² » par ceux de la musique.

Alcyon participait sans doute à leurs tentatives d'encerclement, mais il se tenait trop loin pour que je puisse le voir. J'avais beau épier sans cesse ce que faisaient mes ennemis, je ne l'ai plus jamais entendu jouer ni chanter²⁰³.

Clios parvient à s'échapper. Il fuit au loin et entre au service du roi d'une cité voisine comme soldat. Ce court récit enchâssé relate le perfectionnement de son éducation martiale :

C'est là que j'ai appris comment on viole les femmes dans leurs maisons, on tue les vieillards et on réduit les survivants en esclavage²⁰⁴.

198. *Œ*, p. 86.

199. *Œ*, p. 96.

200. Le motif de l'aveuglement est décidément récurrent, nous y reviendrons.

201. *Œ*, p. 96.

202. *Œ*, p. 106.

203. *Œ*, p. 106.

204. *Œ*, p. 107.

Et au printemps il quitte son armure et repart dans ses montagnes. À la faveur de la clôture de ce bref épisode, relevant d'un troisième degré narratif, on repasse au premier, celui du présent de la route aux côtés d'Œdipe et Antigone. Cette pause dans la confession de Clios ouvre une page de respiration qui diffère l'aveu terrible. Elle permet également de décrire précisément les conditions dans lesquelles la parole de Clios est proférée, autrement dit le silence d'Œdipe qui « l'écoute sans l'interrompre, sans rien dire, avec une attention extrême²⁰⁵ ». Et enfin elle élargit le face à face des deux hommes à Antigone qui prend part à la dernière partie de la confession comme auditrice.

Voici donc Clios de retour dans ses montagnes, déterminé à mener la dernière bataille mais à épargner Alcyon s'il devait croiser le fer avec lui.

Si Alcyon participait à la lutte, je ne répondrais pas à ses coups. J'ai tenté de le lui dire avec ma flûte, il ne m'a pas répondu²⁰⁶.

Pris au piège car cerné de toutes parts, Clios ne peut échapper au feu que ses ennemis ont préparé. À moins de parvenir jusqu'à « un versant de pierre très abrupt²⁰⁷ » au faite de la montagne.

J'ai couvert mon visage d'une étoffe humide et j'ai dévalé la pente à toute allure en tenant ma pique à deux mains. Arrivé près du feu, j'ai crié. Oui, j'en suis sûr, j'ai lancé un cri d'avertissement. J'ai fait un bond énorme. Entouré, aveuglé par les flammes, je suis parvenu à rebondir encore et me suis précipité sur Alcyon que je n'avais pas vu. Il se trouvait sans armes en face de moi. Entraîné par ma vitesse, je n'ai pu l'éviter. Je l'ai transpercé de ma pique et nous avons roulé ensemble sur le sol. Affolé par le feu, j'ai poursuivi ma course, mais lui ne s'est pas relevé. Je l'avais tué sur le coup²⁰⁸.

Quand il comprend quel geste irréparable il a commis, plein de désespoir, Clios décide d'affronter les deux derniers survivants du clan de la musique. Il en tue un puis le deuxième, Atos le père d'Alcyon, supplie Clios de l'épargner au nom de l'amour de son fils. Ainsi prend fin dans des serments solennels la dette de sang entre les deux clans fratricides. Mais le malheur de Clios est trop grand pour qu'il accepte la proposition du père de son ami, prendre pour femme Io, l'orpheline recueillie par Atos et son épouse :

Vous serez nos enfants, vos enfants seront ceux d'un seul clan que nous formerons ensemble²⁰⁹.

Persuadé qu'il est devenu, comme son oncle, un homme de sang, Clios décline cette offre et part « à travers la Grèce, [...] nourrissant ma haine et ma honte de crimes toujours plus

205. Œ, p. 108.

206. Œ, p. 111.

207. Œ, p. 111.

208. Œ, p. 112.

209. Œ, p. 114.

inutiles²¹⁰ » jusqu'à sa rencontre avec les deux marcheurs de Thèbes. Le récit de sa vie achevé, le silence de nouveau s'installe entre les trois compagnons de route. L'émotion d'Antigone invite Clios à rompre ce silence et le lecteur comprend l'importance de cette présence et de cette écoute féminine au moment de l'aveu ultime. Elle redonne voix au chapitre aux affects en affirmant le « droit d'être triste, [...] le droit d'être heureuse²¹¹ ». Elle est celle qui relance le désir d'apprendre à vivre.

1.b. Le passage du roman au livret

L'opéra ne cherche pas à raconter une histoire selon les mêmes critères de vraisemblance que le roman. Merveilleux et mystère lui sont génériquement liés. Mais avant tout la place qu'y occupe la musique oblige à une économie du texte très particulière. Sa musicalisation implique une réduction de sa longueur et les librettistes privilégient d'en sauvegarder l'ossature narrative et/ou dramatique. C'est d'ailleurs le choix qui a présidé à la transposition du roman *Œdipe sur la route* en livret. Or, bien qu'il soit inhérent à la définition historique de l'opéra, ce choix n'en est pas pour autant évident. L'opéra doit-il encore raconter des histoires ? Ce n'est pas cette question que nous chercherons à trancher. Toutefois il convient de la formuler car si le premier opéra issu de l'œuvre de Bauchau fait ce choix de raconter une histoire, le second en fera un autre²¹². Afin d'étudier le passage du roman au livret, nous avons placé dans un tableau à deux colonnes les extraits du roman correspondant au livret. Par conséquent l'extrait de ce dernier est retranscrit ci-après *in extenso*. Qu'est-ce que supprime ou condense Bauchau, qu'est-ce qu'il conserve ? La présentation en vis-à-vis dans un tableau des extraits du roman – dans la colonne de gauche – correspondant au livret – dans celle de droite – doit permettre de mettre en évidence les choix qui ont présidé à la réécriture. De nombreuses phrases y sont incorporées telles quelles mais le texte a été allégé. Bien que le dialogue ne soit pas absent du roman, loin s'en faut, il n'est pas le mode d'énonciation majoritaire, en particulier dans les récits enchâssés où sa place est marginale. Pourtant l'auteur doit bel et bien convertir son roman en livret : comment s'y prend-il concrètement ? Et quels thèmes choisit-il de conserver, voire de valoriser ? Les éléments de réponses que nous proposerons ont pour but de dégager un contenu de vérité propre au livret. En effet, nous pensons que ce texte n'est pas un simple condensé ou résumé du roman mais qu'en sa qualité de reprise il dit encore autre chose parce qu'autrement.

210. *Œ*, p. 114.

211. *Œ*, p. 115.

212. L'étude des implications esthétiques d'une telle différence fait l'objet de notre troisième et dernière grande partie.

Introduit à la fin de la scène 6 du premier acte, le récit de Clios occupe l'ensemble de la scène 7. Ce n'est pas un pur monologue – à quoi la réécriture du récit enchâssé du personnage aurait pu donner lieu – car Œdipe, et Antigone quoique dans une moindre mesure, encouragent l'homme rencontré et commentent les différents épisodes de la confession de ce nouvel ami. Bauchau ajoute ainsi du dialogue. Mais force est de supprimer des pans entiers du roman. Ainsi, Bauchau ne mentionne pas l'élément déclencheur de la confession de Clios – l'évocation du meurtre aveugle d'Œdipe²¹³. Les éléments contextuels qui lui sont attachés sont donc également évacués. Le « silence » d'Œdipe disparaît et avec lui tout ce qui concourt à la description de l'état psychologique de Clios, empli d'une « frayeur » qui explique sa « difficulté » à parler²¹⁴. Mais plus généralement, Bauchau condense. Il est extrêmement intéressant de constater à quel point, bien que très différent, le livret « colle » au roman. Il en est en quelque sorte la concrète, un précipité, au sens chimique du terme, du souffle poétique en puissance dans la prose.

213. Œ, p. 70.

214. Œ, p. 73.

Roman, p. 70-115.	Livret, p. 17-23.
<p>Voilà comment j'ai [Œdipe] connu mon père. Il est apparu à un carrefour sur son char [...]. Dans la surprise et la colère du combat, je l'ai tué sans savoir qui il était.</p> <p>Le silence d'Œdipe aggrave la difficulté qu'il éprouve et c'est avec une sorte de frayeur qu'il s'entend dire soudain : "Je voudrais te raconter ma jeunesse et te parler de mon ami." Il y a quelques instants de silence dans lesquels il pénètre comme dans un jour de froid intense, puis la voix d'Œdipe qui dit : "Commence."</p> <p>Sur la montagne qui faisait face à la nôtre, montait chaque été un autre berger, son troupeau était plus nombreux que le mien. Ce garçon était un peu plus âgé que moi et en le regardant, à travers l'étroite vallée qui nous séparait, je le trouvais beau, avec sur son visage un air doux et gai. J'aimais surtout sa démarche, ses gestes, son sourire, ils avaient quelque chose d'aérien que je n'ai plus retrouvé chez personne. Parfois quand nous montions chacun sur notre montagne, ou l'après-midi quand nous suivions nos troupeaux à l'ombre, nous étions très proches mais nous ne nous parlions pas, ne nous faisions aucun signe et, pour nous regarder, nous nous cachions dans les buissons. Entre nos deux clans, il y avait une dette de sang immémoriale dont plus personne ne savait l'origine mais qui était grossie à chaque génération par de nouveaux conflits, des combats, des blessures et des meurtres. Il était le second fils de notre ennemi, Atos, le chef du clan adverse. Il se nommait Alcyon et son clan qui descendait d'Orphée était celui de la musique. (p. 77)</p> <p>Notre clan à nous était le clan de la danse. Nous dansions dans notre maison le soir, dans notre jardin ou dans la montagne l'été et mon père, qui était le meilleur danseur du clan, dansait parfois en travaillant. Ma mère l'accompagnait presque toujours et, tout petit j'ai appris à me joindre à eux chaque fois que je le pouvais.</p> <p>Tout l'été, j'entendais Alcyon jouer de la flûte et parfois chanter sur sa montagne et je me cachais pour l'écouter. Chaque année, sa musique devenait plus belle, un jour je n'ai plus pu résister à mon bonheur, je suis sorti des hautes herbes où je m'étais tapi pour l'entendre, je suis monté sur une roche plate dominant le ravin où coule le torrent qui sépare nos montagnes et j'ai commencé à danser. [...]</p> <p>C'est là que commença, pour lui et pour moi, une période de bonheur immense. Dès que nous le pouvions, il entamait une mélodie très simple que je m'efforçais de jouer à mon tour, ou je dansais</p>	<p>CLIOS. Je voudrais te parler de ma jeunesse Et de l'ami, de mon ami que par erreur, Oui, par erreur, J'ai tué. [scène 7]</p> <p>ŒDIPE. Commence !</p> <p>CLIOS. Sur la montagne en face Il y avait un jeune berger.</p> <p>Je voyais sa gaieté, Sa beauté aérienne.</p> <p>Nous ne pouvions pas nous parler</p> <p>Car son clan descendait d'Orphée. ŒDIPE. C'était le clan de la musique Vous étiez celui de la danse. <u>Vous étiez faits pour vous unir.</u></p> <p>CLIOS. <u>On nous forçait à nous haïr.</u> J'entendais Alcyon tout l'été Jouer de la flûte et chanter Et sa musique était plus belle Chaque année. Un jour, la danse m'a saisi. Sur la grande roche, J'ai dansé pour lui.</p> <p>C'est là que, pour nous, Commença l'amitié L'amitié du bonheur Bonheur immense.</p>

pour lui et il tentait avec une adresse croissante de répéter mes mouvements et de suivre mon rythme. Et nous corrigeant, nous progressions chacun dans la connaissance de l'autre.

Alcyon comprenait mieux que moi notre situation et combien elle était menacée. Nous pouvions nous aimer, tenter par la musique et par la danse de nous connaître mieux, mais nous ne pouvions le faire que dans la privation et le secret le plus rigoureux [...]. Peut-être ai-je même entendu dans sa musique que cet amour de vision et d'écoute était à ses yeux le plus parfait [...]. Il mesurait mieux que moi le poids de la réalité, il connaissait les changements qui étaient en train de s'opérer dans notre clan et savait que si je transgressais ses lois je devrais le payer de la vie.

[...]

Le retour de mon oncle, le chef de notre clan, a tout changé dans nos montagnes [...]. Des membres du clan ennemi s'étaient emparés (sic) du reste de ses biens à la mort de sa femme. En apprenant ce pillage, à son retour en Grèce, la colère de mon oncle fut terrible. Il jura la destruction définitive de nos ennemis et commença à y préparer les hommes de notre clan.

[...]

Cette nuit-là, je l'ai vu en rêve. J'étais dans un état de paix bienheureuse, il me parlait, me disait des choses très belles dont en m'éveillant je n'ai retrouvé que les derniers mots. Ces mots disaient : « L'invention amoureuse l'un de l'autre. »

[...] Ma mère, qui avait rarement le loisir de monter dans la montagne, accompagnait mon père. J'ai compris que s'ils montaient tous les deux c'est qu'ils avaient des choses graves à m'apprendre. [...] J'étais au bord des larmes et je ne sais ce qui serait arrivé si Alcyon, comme s'il nous avait entendus, ne s'était pas mis à jouer à sa place habituelle, dans le grand arbre, de l'autre côté du torrent.

La musique de sa flûte semblait monter de la terre elle-même, avec sa charge d'herbes, de fleurs et de montagnes et s'élever dans l'air pour y faire, dans l'espace, une rencontre indicible. [...] Sans le prononcer jamais, ce chant disait mon nom et le liait au sien dans un vaste élan parallèle. [...]

Sur le beau et tendre visage de ma mère, des larmes coulaient. [...] Mon père était le plus beau des danseurs et, ce jour-là, ému au fond de l'âme par la musique, il s'est surpassé. [...]

La musique d'Alcyon nous entraînait, nous soulevait au-dessus de nous-mêmes et nous, avec nos corps, nous la ramenions vers la terre d'où, comme un oiseau, elle voulait à nouveau s'élancer vers le ciel. Il y avait entre Alcyon et nous, mêlée à

Nous avançons tous les deux
Dans l'art et dans l'amour de l'autre.

ŒDIPE.

De grands dangers vous menaçaient
Alcyon le savait mieux que toi.

Son chant disait :

“Rien entre nous,

Rien que les yeux,

Rien que musique dans l'oreille,

Rien que la danse séparée

De l'amour entre deux montagnes.

Ascension de l'ami secret,

Invention de l'amour parfait.

Si nous échouons, c'est la mort.”

CLIOS.

Mon oncle, le chef du clan

Est revenu en Grèce.

L'ennemi avait pillé ses biens.

Et la guerre a repris, furieuse.

Mes parents sont montés me voir sur la montagne.

Alcyon s'est mis à chanter.

Sa voix montait de la terre elle-même

Avec ses prairies, ses forêts,

Ses montagnes.

Elle s'élançait dans l'espace

Pour une indicible rencontre

Où, sans le prononcer jamais,

Elle ne disait

Que mon nom.

Émus par la voix admirable

Les beaux danseurs, mes parents,

Se sont mis à danser avec moi.

La musique nous a soulevés

Bien au-delà de nous-mêmes.

Dans l'abandon, dans la joie,

L'exultation de la danse

J'ai senti, entre Alcyon et moi,

la joie et à l'enthousiasme du mouvement, une sorte de lutte. Nous, les trois danseurs, dont ma mère était le centre et l'image primordiale, nous cherchions, nous aussi, une voie d'amour, mais ce n'était pas celle où voulait nous engager la musique d'Alcyon. La danse, à travers nous, l'incitait à ne pas oublier la loi des corps, l'admirable fidélité de leur géométrie ni les exigences inaltérables de leur pesanteur. Elle lui demandait de ne pas pousser à l'extrême, et jusqu'au regard de la folie, l'espérance ascensionnelle du mouvement.

[...] Ma danse pourtant, malgré ce qui nous unissait, s'opposait à sa musique. [...]

Durant ces jours et ces nuits de solitude et souvent d'angoisse, ne recevant aucune nouvelle de la vallée, j'espérais que le combat n'aurait peut-être pas lieu. [...]

Le cours désastreux du combat était dû à mon oncle. Nos hommes n'étaient que quatre. Ceux de l'autre clan sont venus à sept. Il était temps encore de battre en retraite mais mon oncle ne l'a pas voulu. [...] Il était blessé et acculé quand mon père, qui avait abattu son adversaire, est accouru à son secours. Dans la terrible mêlée qui a suivi, mon oncle – d'un suprême effort – a tué un des assaillants mais les trois autres, réunissant leurs forces contre lui, blessèrent mortellement mon père. [...]

Ma mère n'a pas eu la force de chanter comme elle voulait le faire, mais elle a exécuté autour des corps une danse rituelle d'une beauté sévère et grandiose. J'ai pensé : C'est la dernière danse de sa vie. [...]

[Mon oncle] n'avait nullement conscience d'avoir été la cause de la mort de mon père, elle avait seulement exaspéré jusqu'à la folie sa volonté de guerre et de vengeance. [...] il était l'assassin de mon père [mais] il avait aimé son frère. [...]

Mon oncle était de plus en plus impatient de me voir devenir un homme. L'hiver était venu, je ne montais plus dans la montagne. Je passais mon temps à m'entraîner avec lui à l'épée, à la pique et à l'arc. [...] Je n'avais plus le temps ni le goût de travailler. Nous mangions nos moutons plus vite que ne venaient les agneaux. [...]

Je ne parvenais plus à penser à Alcyon ni à croire encore à l'existence de la musique. La danse elle-même était devenue terrible, nous ne dansions plus que les nuits sans lune. Nous buvions beaucoup

Un charnel amoureux combat.

ŒDIPE.

Car la danse doit suivre les lois
La fidélité de la pesanteur.
La danse supplie la musique
De rester fidèle à la terre,
De ne pas pousser jusqu'au ciel
La divine, sauvage
Ascension des sons.

CLIOS.

Le combat des clans a eu lieu.

ANTIGONE.

Entre les hommes de la musique
Et de la danse
Un combat !

CLIOS.

L'autre clan était plus nombreux,
Mon oncle n'a pas reculé.
En le secourant, mon père,
Mon père, le berger,
Le danseur immense...

ANTIGONE.

Ton père est mort.
C'est le début de ton malheur.

Et ta maman ?

CLIOS.

Une dernière fois,
Très belle,
Elle a dansé
Autour du bûcher de mon père,
Puis elle est morte de chagrin.

ŒDIPE.

Continue, Clios,
Il le faut !
Il le faut, maintenant,
Pour toi et pour nous.

CLIOS.

L'oncle, le fou, le misérable
Aimait mal mais beaucoup son frère
Et ne songeait qu'à le venger.

Je n'étais plus berger.
Avec lui, chaque jour,
Je faisais des armes.
Je n'allais plus dans la montagne,
Nous mangions nos moutons
Plus vite que les agneaux ne pouvaient naître.

La voix d'Alcyon, sa flûte
Ne résonnaient plus
Dans mon cœur.
Comment croire, espérer encore

avant de commencer une danse barbare qui nous engageait très vite en direction de la danse profonde de la nuit la plus nocturne, pour nous mener vers la chute écumante dans une sorte d'abîme horriblement délectable.

La guerre entre les deux clans est devenue très vite une lutte constante. [...] L'habileté de mon oncle nous a d'abord valu l'avantage. [...] Un soir que mon oncle pensait les avoir attirés dans une fausse directions, nous sommes partis pour incendier une de leurs fermes écartées. [...] Mon oncle, qui courait devant moi, a été frappé au ventre par un ennemi [...]. J'ai tenté de soigner sa plaie, un flot de sang l'a étouffé et il est mort violemment comme il avait vécu. [...]

Le lendemain, après avoir trouvé les cendres de mon oncle, ils ont brûlé notre maison. [...] Ils m'ont traqué ensuite comme une bête sauvage. Je vivais de la chasse et de tristes rapines nocturnes. Je changeais de repaire chaque soir, je ne parlais plus à personne, je ne pensais plus peut-être, mais j'étais acharné à survivre pour venger mon père et le clan. [...]

Le matin, j'ai été réveillé par une odeur de fumée, ils avaient allumé le bois amassé sur les pentes, et le vent [...] chassait déjà les flammes vers le haut où d'autres amoncellements de bûches et de branches renforceraient l'incendie. [...] seuls les oiseaux avaient une chance d'échapper aux flammes très hautes qui s'avançaient vers moi avec un bruit terrifiant. [...]

La peur, l'horreur du feu me submergeaient et je reculai devant lui en criant de colère et en tremblant. Je suis monté tout au sommet de la montagne et j'ai vu qu'en un certain point et pour peu de temps sans doute le feu semblait moins large. [...] J'ai couvert mon visage d'une étoffe humide et j'ai dévalé la pente à toute allure en tenant ma pique à deux mains. Arrivé près du feu, j'ai crié. Oui, j'en suis sûr, j'ai lancé un cri d'avertissement. J'ai fait un bond énorme. Entouré, aveuglé par les flammes, je suis parvenu à rebondir encore et me suis précipité sur Alcyon que je n'avais pas vu. Il se trouvait sans armes en face de moi. Entraîné par ma vitesse, je n'ai pu l'éviter. Je l'ai transpercé de ma pique et nous avons roulé ensemble sur le sol. Affolé par le feu, j'ai poursuivi ma course, mais lui ne s'est pas relevé. Je l'avais tué sur le coup. Ce n'est que plus tard, dans la nuit, misérablement tapi sous une roche, que j'ai compris ce qui s'était passé. [...]

L'existence de la musique ?
Nous étions des guerriers, des pillards,
Nous ne dansions plus que les nuits sans lune
Des danses barbares,
Écumantes,
Que nous n'arrêtons
Qu'en tombant.

ŒDIPE.

Tu restes seul
De ton clan.
Qu'est devenu ton oncle ?

CLIOS.

Violemment,
Comme il avait vécu,
Il est mort,
Dans un guet-apens.

ŒDIPE.

Qu'a fait le clan de ceux
Qui se croyaient vos ennemis ?

CLIOS.

Ils ont brûlé notre maison,
Pillé le reste du troupeau.
Ils m'ont traqué comme un loup.
Parfois la voix d'Alcyon soufflait :
"Prends garde."

Alors, je changeais de repaire.
Je ne dansais plus, je ne pensais plus,
Je ne pouvais plus parler à personne.
Ils ont incendié ma montagne.

Le feu montait très vite

Dans un tumulte terrifiant.

Tremblant,
Je reculai.
Ne gardant que ma pique j'ai dévalé
Là où le feu
Semblait moins large.

ANTIGONE.

Et Alcyon ?

CLIOS.

J'ai hurlé de terreur,
Oui, j'ai hurlé son nom.
J'ai fait un bond énorme,
J'ai bondi, aveuglé par les flammes,
Entraîné par l'élan,
J'ai transpercé Alcyon
qui était là
Silencieux et sans armes.
Nous avons roulé sur le sol.
Épouvanté, honteusement...
Honteusement, je me suis enfui.

ŒDIPE.

<p>Le lendemain, je suis sorti de ma cachette et je suis allé vers les deux ennemis encore vivants, pour une bataille décisive. J'étais affaibli par la faim et par mes brûlures, je ne pouvais me pardonner d'avoir tué Alcyon, je désirais mourir et c'est ce qui m'a sauvé. Le combat a été long, incertain, désespéré, mais eux cherchaient à la fois à m'atteindre et à se protéger. [...]. J'ai été touché plusieurs fois, mais, d'un coup porté avec tout ce qui me restait de force, j'ai blessé à mort leur meilleur combattant. L'autre [...] a jeté ses armes et tenté de s'enfuir. J'aurais pu le tuer très vite, mais je ne voulais pas le frapper dans le dos. Brusquement il s'est retourné et m'a crié en se jetant à genoux : "Épargne-moi, car mon fils Alcyon t'aimait. Je suis le chef et le dernier de mon clan, toi aussi. Arrête le malheur."</p> <p>J'ai jeté mes armes, j'ai pris Atos dans mes bras [...]. Nous avons procédé selon les rites aux funérailles des deux morts. [...] Mort, Alcyon était aussi beau, aussi aérien que jadis sur la montagne.</p> <p>Malheureusement mon âme était endormie, pourrie, infectée comme elle l'est encore et je n'ai pu tirer aucun espoir de renaissance, aucune possibilité de vie de ce que j'ai vu, ce jour-là, sur son visage.</p> <p>Le lendemain, Atos m'a fait cette étrange proposition : "Nous élevons depuis plusieurs années une fiancée pour Alcyon. Ses parents sont morts, nous l'avons adoptée. Elle s'appelle Io et n'a que cinq ans. Rebâtis ta maison, travaille tes champs, je t'aiderai pour cela. Dans quelques années, je te la donnerai pour femme. [...]"</p> <p>J'ai été touché et troublé par cette offre, mais mon cœur et mon esprit étaient tout à la mélancolie. Je lui ai dit qu'il me fallait d'abord oublier tant de malheurs en voyant le monde. Il a répondu : "Mon offre tiendra jusqu'aux quatorze ans de notre fille."</p>	<p>Pleure, Clios, pleure ! Nous pleurons avec toi. Nous n'avons pas connu Alcyon. Nous l'aimons en toi, aujourd'hui, Aérien, tout en bonheur, en musique de larmes.</p> <p>ANTIGONE. Œdipe a raison. Alcyon vit encore Comme vit en nous La musique. Danse ton deuil, Clios, Comme ta mère.</p> <p>CLIOS. Grâce à vous J'ai pu regarder les jours engloutis De ma vie.</p> <p>ŒDIPE. Continue !</p> <p>CLIOS. J'ai voulu mourir. Les ennemis pensaient d'abord à se défendre.</p> <p>J'ai blessé les meilleurs d'entre eux.</p> <p>Le dernier a crié : "Arrête ! Mon fils Alcyon t'aimait. Arrêtons enfin le malheur."</p> <p>Nos bras se sont ouverts. Sur le bûcher, Alcyon était aussi beau, aussi aérien, Dans la mort que dans la vie.</p> <p>ŒDIPE. C'est alors qu'aurait dû renaître Ton âme Emprisonnée par la violence Et la guerre.</p> <p>ANTIGONE. Où est la petite orpheline Qui chante aussi bien qu'Alcyon Que ses parents lui destinaient ?</p> <p>CLIOS. Étrangement, le père d'Alcyon me l'a promise Si je rebâtissais ma maison. Je ne l'ai pas rebâtie. Si je travaillais mes champs, élevais un troupeau. Je ne l'ai pas fait.</p>
---	--

<p>Il est parti et j'ai compris très vite que je n'avais plus le courage de rebâtir notre maison, de travailler mes champs et de reconstituer mon troupeau. L'esprit de mon oncle me dominait toujours, j'étais devenu un homme de sang, de guerre et de rapine. [...] Je suis parti à travers la Grèce, abandonnant les ruines de ma maison, notre montagne et les tombes des miens. [...]</p> <p>Antigone pleure, la tête contre l'épaule d'Œdipe. Clios est touché par son émotion, il demande : "Pourquoi pleures-tu ?" Elle répond d'une voix entrecoupée : "À cause de ta petite fiancée. – Mais je n'ai pas de fiancée. – Si, tu en as une, une vraie, et c'est Alcyon qui te l'a donnée. Quel âge a-t-elle ? – Sept ans, je pense. – Tu as encore le temps d'apprendre à être heureux avec elle, d'avoir des enfants. – Ne pleure pas, Antigone, ne sois pas triste. – Je ne pleure plus, j'ai le droit d'être triste, j'ai le droit d'être heureuse à cause d'Io, ta petite fiancée."</p> <p>Œdipe se lève : "La journée a été longue, viens, laissons-la dormir."</p> <p>Ils sortent de la grotte, ils se couchent à côté du feu, chacun, dans le silence de l'autre,</p> <p>pensant à Alcyon, pensant à Jocaste, à la musique sur la montagne, aux énigmes, aux oracles et à la vie qui dit : Commence. Et qui s'obstine.</p>	<p>ANTIGONE. Il est temps encore. CLIOS. C'est Clios le bandit qui est parti ravager la Grèce Abandonnant ses montagnes Et les tombeaux des siens.</p> <p>Tu pleures ? ANTIGONE. Je pleure pour Io la petite orpheline. Quel âge a-t-elle ? CLIOS. Sept ans. ANTIGONE. Tu as le temps de changer, Clios, D'apprendre à être heureux près d'elle. CLIOS. C'est pour cela que tu pleures ? ANTIGONE. J'ai le droit de pleurer, J'ai le droit d'être heureuse. ŒDIPE. Le soleil se couche, il est tard. Nous ferons demain longue route Dans la direction de la mer. Va dormir dans la grotte, Antigone, Nous dormirons ici.</p> <p>Dormir, dormir, Rêvant Alcyon, rêvant Jocaste, La musique, l'oracle, l'énigme Rêvant la vie qui dit : "Commence !" Et qui s'obstine.</p>
--	---

Tableau 2: Correspondances des récits de Clios entre roman et livret.

Les changements observés sont de trois sortes : ajout, suppression et condensation (induisant à l'occasion des déplacements) sont les ingrédients du passage du premier état du texte au second. S'ils sont communs à l'ensemble du texte, ces trois *modi operandi* ont à cet endroit précis du livret, à savoir l'air d'un personnage, des conséquences signifiantes particulières. Des trente-huit pages du roman, Bauchau a tiré environ six pages de livret et l'examen de cette transformation, à partir de la comparaison de l'état final du livret avec le roman, permet d'après nous de développer deux points. Mais avant cela, précisons, pour chacun des trois modes, quels parties du texte ils affectent.

Par convention, l'opéra se déroulant sur une scène de théâtre, Bauchau remanie le chapitre sous une forme dialoguée. Ce n'est pas un air de bravoure que Clios nous donne à entendre

ici et tel que les dieux ou les héros en proféraient sur la scène de la tragédie en musique. Ces passages, loin de sacrifier à la vraisemblance, sont conformes à la nature surnaturelle ou le rang supérieur des personnages en question qui suffisent à justifier la démesure de l'usage de la voix²¹⁵. Mais Clios, bien que doté d'une force physique importante, n'est pas un héros. C'est un homme qui se décharge de ses fautes auprès d'oreilles bienveillantes. Les réparties d'Œdipe et Antigone soulignent ainsi la fragilité du personnage qui se soutient de l'attention de ses interlocuteurs pour pouvoir poursuivre sa confession. En un point précis, Bauchau a justement ajouté une réplique d'Œdipe qui manifeste cette attention de soutien :

ŒDIPE.
Continue, Clios,
Il le faut !
Il le faut, maintenant,
Pour toi et pour nous²¹⁶.

En ce qui concerne l'écriture proprement dite, l'auteur module l'ajout par un usage signifiant de la répétition. Elle a valeur d'encouragement pressant dans la réplique ci-dessus, ou lyrique :

CLIOS.
C'est là que, pour nous,
Commença l'amitié
L'amitié du bonheur
Bonheur immense²¹⁷.

Dans ce cas précis, la répétition a pour effet de faire durer la formulation du bonheur de l'amour partagé, tant sa reconnaissance est une surprise indicible. En l'étirant grâce au poids des mots, elle exprime toute l'intensité de la rencontre entre ces deux êtres. En outre, la répétition est présente sous sa forme anaphorique :

ŒDIPE.
Son [Alcyon] chant disait :
« Rien entre nous,
Rien que les yeux,
Rien que musique dans l'oreille,
Rien que la danse séparée
De l'amour entre deux montagnes²¹⁸.

La confession relate également des épisodes d'action. L'auteur recourt alors à ce qui, par contraste avec l'ensemble de cet air, rappelle la stichomythie, comme dans cet échange pathétique avec Antigone :

215. Sur le respect « en miroir » de la règle des trois unités dans le théâtre lyrique, voir les travaux de Catherine Kintzler.

216. *Livret Œ*, p. 20.

217. *Livret Œ*, p. 18.

218. *Livret Œ*, p. 18.

CLIOS.
Le combat des clans a eu lieu.

ANTIGONE.
Entre les hommes de la musique
Et de la danse
Un combat !

CLIOS.
L'autre clan était plus nombreux,
Mon oncle n'a pas reculé.
En le secourant, mon père,
Mon père, le berger,
Le danseur immense...

ANTIGONE.
Ton père est mort.
C'est le début de ton malheur.
Et ta maman²¹⁹ ?

Dans ce même extrait, où le nom du père est redoublé, la répétition traduit la douleur de la perte en retardant l'énonciation de la mort. C'est Antigone qui la prononce à la place de Clios.

En revanche, et c'est le mode de transformation auquel l'écrivain recourt le plus massivement, de longs passages descriptifs sont supprimés. En particulier ceux qui mettent en scène l'oncle de Clios et sa violence barbare. Autrement dit, les ramifications en tous genres sont évacuées afin de préserver la continuité et la clarté du récit – qui est, rappelons-le, dorénavant dialogué. Le séjour de Clios au service d'un roi comme mercenaire est donc également tu. Non que Bauchau cherche à supprimer la présence de la violence dans son livret mais celle-ci est circonscrite grâce à un exercice de concision. C'est en effet dans un souci de resserrement que les morts successives des parents de Clios fusionnent en un seul épisode. Dans le roman, une longue période sépare la mort du père de celle de la mère. Évitant toute surcharge du récit de son personnage, Bauchau les rapproche et passe son silence l'horreur des lois claniques selon lesquelles l'oncle se remarie avec l'épouse de son frère défunt puis expose l'enfant né de cette terrible union sous prétexte que c'est une fille.

De manière générale, chaque verset correspond à une unité grammaticale minimale de format sujet, verbe, complément. Un sentiment de plénitude se dégage de cette écriture qui évite les circonlocutions complexes. L'auteur s'efforce également de contenir dans des formules denses en images mais économes en mots les circonstances du drame. Le « charnel amoureux combat » que sent Clios entre Alcyon et lui est un précipité du dialogue des

219. *Livret Œ*, p. 18.

danseurs accompagnés, encouragés par la flûte du berger voisin qu'ils tempèrent en retour, l'empêchant de céder à son tropisme aérien²²⁰ :

Nos deux noms se faisaient face, se regardaient passionnément, sans jamais se rejoindre, prolongeant l'amour par un renoncement indéfini, qu'éperdu d'admiration je ne pouvais cependant m'empêcher de haïr. [...] Il y avait entre Alcyon et nous, mêlée à la joie et à l'enthousiasme du mouvement, une sorte de lutte. Nous, les trois danseurs, dont ma mère était l'image primordiale, nous cherchions, nous aussi, une voie d'amour, mais ce n'était pas celle où voulait nous engager la musique d'Alcyon²²¹.

L'antagonisme paradoxal des danseurs et des musiciens est extrêmement développé dans le roman à partir de l'entremêlement des champs lexicaux de l'amour (« passionnément », « admiration », « joie », « enthousiasme », « voie d'amour ») et de la dualité oppositive (« se faisaient face », « sans jamais se rejoindre », « renoncement », « haïr », « lutte »). On peut observer un autre exemple de l'efficace du travail de condensation de Bauchau dans l'expression du temps qui passe et de l'absurdité de la guerre des clans. La sauvegarde quasi textuelle d'une phrase et son isolement résument adéquatement une réalité complexe :

CLIOS.
Nous mangions nos moutons
Plus vite que les agneaux ne pouvaient naître²²².

L'auteur emprunte ici à la temporalité de la nature paysanne – la génération animale – pour formuler de manière imagée une sorte d'adage populaire. L'opposition est ainsi d'autant plus marquée entre la sagesse des bergers dont la vie respecte les cycles naturels et la durée insoutenable d'une guerre violente qui mobilise les forces de ses participants au détriment des activités indispensables à la communauté :

Je [Clios] n'avais plus le temps ni le goût de travailler. Nous mangions nos moutons plus vite que ne venaient les agneaux. La plus grande partie de nos champs était en friche. Seul le jardin dont ma mère s'occupait était encore entretenu comme du temps de mon père. Nous devenions de plus en plus pauvres, mon oncle ne s'en inquiétait pas²²³ [...].

La reprise quasi *verbatim* permet d'exprimer en quelques mots choisis des réalités contrastées. Notons tout de même la légère modification qui, au verbe très usuel « venir » préfère celui de « naître » – non qu'il soit plus rare mais ses connotations vitales évidentes apportent à la phrase une vulnérabilité touchante.

220. *Œ*, p. 88-92.

221. *Œ*, p. 89 et 91.

222. *Livret Œ*, p. 20.

223. *Œ*, p. 100.

1.c. La cure, un modèle pour l'air

À plusieurs égards, il peut sembler que l'air s'apparente ici moins que dans le roman à une confession. Cette impression est due au dialogue qui en découpe le déroulement au gré de l'enchaînement des répliques des trois personnages. Mais à y regarder de plus près, cette présentation chorale, par sa ressemblance au dialogue platonicien, n'entrave pas le récit intime de Clios. Dans le roman, Œdipe, le forçant à sortir de ses gonds et simultanément le désarmant, fait remonter à la surface un souvenir douloureux :

Œdipe, qui est un peu devant eux, s'arrête, il dit : « Vraiment ? »

Ce petit mot provoque la colère soudaine de Clios. Il s'élance vers Œdipe, Antigone croit qu'il va frapper son père [...]. Clios ne frappe pas Œdipe, son poing retombe et il se contente de trépigner comme un petit garçon qui se croyait très en colère et qui découvre qu'il ne l'est plus²²⁴.

Puis le besoin de parler se creuse chez Clios, travaillé qu'il est par la résurgence de son souvenir et la confiance qu'il ressent peu à peu pour cet aveugle intimidant mais profondément bon :

Clios souhaite, ce soir, lui [Œdipe] parler de ce qu'il ne voulait dire à personne. Le silence d'Œdipe aggrave la difficulté qu'il éprouve et c'est avec une sorte de frayeur qu'il s'entend dire soudain : « Je voudrais te raconter ma jeunesse et te parler de mon ami²²⁵. »

L'écoute d'Œdipe est patiente et neutre. Les interruptions du récit de Clios, dues à l'alternance des jours et des nuits, n'est pas sans rappeler les moments de silence de l'analysant dont le thérapeute s'emploie opportunément à relancer le flux de la parole et de l'association libre :

Œdipe l'écoute sans l'interrompre, sans rien dire, avec une attention extrême. [...]

Il y a un jour, il y a deux jours, il y en a plusieurs que le récit dure car chaque soir Œdipe dit : « Continue²²⁶ ».

À la fin de cette longue confession, l'élément vital peut de nouveau se frayer un chemin au milieu des lambeaux du souvenir grâce au dialogue qui se renoue et à l'entrée d'Antigone dans ce singulier échange de mots.

Jusqu'au moment où je vous ai rencontrés, j'ai vécu de séductions, de vols et de pillages, nourrissant ma haine et ma honte de crimes toujours plus inutiles [...]

– [Antigone à Clios] Tu as encore le temps d'apprendre à être heureux²²⁷

Conformément à sa place dans la distribution de la parole tout au long de cet épanchement, qu'il a favorisé et dont il a entretenu la continuité, Œdipe conclut ce qui s'apparente à une

224. Œ, p. 69.

225. Œ, p. 72.

226. Œ, p. 108-109.

227. Œ, p. 114-115.

séance : « La journée a été longue, viens²²⁸ ». La fusion que le livret opère entre Œdipe et le narrateur accentue la part maïeutique du personnage d'Œdipe. En effet, ce dernier endosse la dernière phrase du chapitre ; une phrase dont le caractère un peu sentencieux supporte le mystère ineffable de la vie « qui dit : Commence. Et qui s'obstine²²⁹. » Cette fonction de maïeuticien, présente évidemment dans le roman, est renforcée. En outre, la triangulation des échanges produit une distribution des répliques qui, loin d'être hasardeuse, dessine en creux les différentes instances de la cure. Œdipe campe l'analyste (le sujet supposé savoir et la loi), Clios l'analysant (celui qui parle, laisse libre cours aux associations d'idées) et Antigone la voix (les voix) féminine(s) du désir, tout ce à quoi Clios tente de résister, complaisant qu'il est dans sa violence – son symptôme.

Nous gageons que ce modèle sous-jacent de la cure autorise le passage à la première personne dans *Antigone* puis d'abandonner les conventions de l'opéra pour permettre le libre dialogue avec Hannah. Or à l'opéra « historique » le modèle œdipien des rapports qu'entretiennent les personnages est monnaie courante. Il soutient souvent une intrigue amoureuse et/ou politique. Catherine Clément ajouterait même que le genre entérine la domination masculine de nos sociétés occidentales bourgeoises²³⁰. Il n'est donc pas adéquat au sujet de Bauchau.

1.d. L'amour et la voix, complémentarité ou exclusive ?

Le dialogue a comme vertu, suite aux coupes opérées dans le corps narratif du roman, de mettre en valeur le thème qui le traverse, celui de la voix comme ciment collectif qui précise que la musique se situerait au-dessus et agirait comme un modèle, un moteur. La représentation de la complémentarité des arts, en particulier de la musique et de la danse, illustre la nature duelle, entre corps et abstraction, de la voix. La danse constitue les racines de la musique, son ancrage physique. Mais cette circulation d'art en art, ce continuum des disciplines dit aussi l'insuffisance irréductible de cette complémentarité²³¹.

228. Œ, p. 115.

229. Œ, p. 115.

230. CLÉMENT Catherine, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris : Grasset, 1984.

231. Il en sera plus longuement question dans la troisième partie.

2. Le récit d'Œdipe

Le chant d'Œdipe apparaît dans le livret comme la suite immédiate du banquet de la fête du solstice d'été. Tout l'épisode proprement narratif aux multiples rebondissements du roman a été évacué au profit du passage suivant, lyrique, qui évoque sur le mode onirique des éléments de la tragédie. L'usage de l'italique et le recours à une disposition versifiée sur la page mettent en exergue ce long poème et le font explicitement apparaître comme un chant et en facilitent le prélèvement, l'isolement.

2.a. Présentation du chant dans le roman

Si le récit de Clios permettait de camper le personnage – même plus brièvement et allusivement que dans le roman mais suffisamment pour lui offrir une épaisseur, une histoire affective – en lui forgeant une carte d'identité narrative, l'explication littérale par la généalogie de l'*hybris* d'Œdipe n'est pas indispensable dans le livret car son destin tel que rapporté par Sophocle est connu. Œdipe, personnage bien connu de la culture occidentale, n'a pas besoin comme Clios d'être présenté dans un récit enchâssé. Le passé que Bauchau lui a inventé de toute pièce peut donc être tu sans que la compréhension en soit entravée :

Parti de Corinthe, adolescent et ne possédant rien, j'y suis revenu capitaine, à la tête de deux bateaux dont un m'appartenait. Fier de ma réussite et de mon savoir, je me suis pris pour un homme accompli. Pire, pour un sage. C'est ainsi qu'ont commencé mes malheurs²³².

Ainsi, la construction psychologique du héros du roman de formation est remplacée par le moment introspectif qui lui succède immédiatement et que suscite la persistance d'une zone d'ombre dans le roman :

Œdipe revient pour la dernière soirée de ceux qui vont partir. Ils l'entourent, ils l'interrogent : Une figure demeure mystérieuse dans ton histoire, c'est la Sphinx. Qui était cette tueuse, cette dévoratrice ? Comment es-tu parvenu à la vaincre ? Sans répondre à leurs questions, il entame un chant²³³

En tant que personnage central d'un opéra dont le sujet est celui d'une émancipation par la voix, il est habile de lui avoir réservé un traitement différent dans le livret. L'usage typographique de l'italique signale pour le lecteur un décrochage dans le texte, la suspension du temps chronologique du récit et entoure le chant d'un halo irréel. L'écrit n'est plus le véhicule du biographique ni de l'action mais de la folie du chant. Notons au passage que la question de l'auditoire concernant la Sphinx est très surprenante à cet endroit du texte. En

232. Œ, p. 208.

233. Œ, p. 208-209.

effet, à aucun moment au cours de la soirée Œdipe n'a mentionné l'existence de cette figure monstrueuse. Toutefois, cette irrégularité peut être perçue comme une simple ellipse dans la mesure où la réputation de l'ancien tyran le précède en tout lieu. Elle permet également à l'écrivain de placer le lecteur au même niveau de conscience que ses personnages et favorise l'identification par immersion dans le temps de la diégèse. L'intérêt est ailleurs que dans la tentative d'éclaircissement pur et simple des motifs de l'*hybris* d'Œdipe. Son chant s'enfonce au contraire dans les replis de ses souvenirs.

Il n'a pas peur de la simplicité des questions de la Sphinx, lui pour qui le langage peut tout résorber. Son extrême confiance est illustrée par l'assimilation du savoir avec le désir du corps féminin et trahit l'appréhension de toute chose par Œdipe sur le mode de la possession. En effet, quand Œdipe arrive devant la Sphinx, il se croit tout puissant parce qu'il est fils de roi et riche – de bateaux et de réponses. C'est pourquoi son désir du corps de la Sphinx, assimilé sauvagement à sa soi-disant détention de savoir, est immédiatement conçue comme possibilité de possession de ce corps mystérieux. Les nombreuses comparaisons animales suggèrent cette irrépressible attraction qui semble tenir de l'instinct. La Sphinx est une biche bondissante et « l'animal sombre d'Aphrodite²³⁴ » devant laquelle Œdipe devient « le roi-cerf aux bois amoureux²³⁵ ». Mais quand il crie les réponses, la Sphinx disparaît parce que l'énigme n'appelle pas sa résorption, sa dissolution dans le langage mais tout simplement son acceptation en tant que telle. L'autre ne doit pas être ramené au même. Les « yeux de sel » d'Œdipe devenu marin ne peuvent prétendre posséder la « fille des forêts, habillée par la fleur sauvage²³⁶ ».

La disparition de celle qui, par sa simple présence étrangère effrayait Thèbes, fait d'Œdipe un vainqueur et lui donne le droit de posséder encore un autre corps, tout aussi désirable, que le premier, celui de la reine de la cité libérée.

*À bout de force, je pleurais et la Sphinx avait disparu. C'était les traces du combat.
Ils [les Thébains] ont acclamé un vainqueur²³⁷.*

Jocaste tente elle aussi de préserver l'énigme de l'étrange familiarité qu'elle et Œdipe partagent. Et « comme elle était l'évidence²³⁸ », ce dernier s'obstine à vouloir toujours progresser dans sa lumière éblouissante mais terrifiante. Alors tous deux connaissent le

234. Œ, p. 211.

235. Œ, p. 210.

236. Œ, p. 210.

237. Œ, p. 211.

238. Œ, p. 212.

troublant délire de l'amour interdit. Pourtant Jocaste est défendue par la jalousie de Créon et sa ressemblance tout en contrastes avec la Sphinx :

*J'ai senti la contradiction, l'inépuisable ressemblance de la morte et de la vivante.
Elle si claire et de regard immense et la Sphinx avec sa beauté d'Africaine et son
corps demeuré sauvage.
L'une qui posait la question, l'autre qui semblait la réponse*²³⁹

Ici la parenté entre la Sphinx et Jocaste d'une part et la rivalité entre Créon et Œdipe d'autre part dessinent deux aires distinctes, une aire féminine refusant l'exclusive et laissant cohabiter des contraires apparents et un pendant masculin cherchant, via une lutte quasi dialectique, à délimiter clairement un territoire de la connaissance – entendez ce qui entre en ma possession – à l'aide frontières de langage – ce que le vocabulaire duel d'Œdipe illustre très concrètement : blanc/noir, lumière/obscurité, clarté/énigme. Mais les extraits du roman retenus pour la fabrication du poème libre qu'est le livret tempèrent par leur assemblage cette nature binaire du langage d'Œdipe.

2.b. Le passage au livret

Au chant d'Œdipe, considérablement réduit, s'ajoute un commentaire du narrateur prélevé dans un passage antérieur du roman. Nous avons réuni dans un tableau à deux colonnes le texte du roman à gauche, découpé et agencé selon sa correspondance au livret, présenté en lecture suivie à droite. Des quatre-vingt-treize versets du chant initial, vingt-sept ont été retenus et plus ou moins reformulés, particulièrement dans le sens d'une plus grande concision. Mais cette reprise à nouveaux frais n'entame pas le tour incantatoire de ce chant : au contraire, il en exhausse le potentiel lyrique en expurgeant le plus d'éléments narratifs possible. Outre la consigne de raccourcir, quels autres principes de réécriture président à la transformation du roman en livret ? Et qu'est-ce que Bauchau choisit de garder et de supprimer ?

239. Œ, p. 214.

Roman, p. 186-187 et [209-211].	Livret, p. 40-41.
<p>À la fin du repas, chacun attend quelque chose de grand et d'inattendu qui ne se produit pas. Diotime se penche vers Œdipe : “Nous n'avons plus d'aède, veux-tu chanter pour nous ce soir ?” À la grande surprise d'Antigone, il accepte et se lève. Diotime le conduit devant le feu et le fait monter sur une large meule de pierre d'où il domine un peu l'assemblée. Diotime s'assied sur la meule et Antigone se pose, angoissée à côté d'elle. Œdipe tourne d'abord sur place, avec les mouvements lourds dont, le soir, il accompagne parfois les danses de Clios. Il tente, avec un effort énorme, de chanter. Il ne sort de ses lèvres que des sons confus, un râle sans rythme et sans paroles. Antigone a le sentiment de le voir se noyer très lentement. Diotime se lève, elle fait face à Œdipe et lui dit : “Souviens-toi que tu es un Clairchantant.” Il cesse de s'efforcer, il vide ses poumons, il les emplît d'air et un son, celui que l'on attendait et que pourtant on n'avait jamais entendu, s'élève et plane dans l'air du soir. [...]</p> <p><i>[Ce n'était pas la Sphinx qui tuait mais la peur. La peur des questions enfantines qui semblaient recouvrir un piège. Jour qui engendre la nuit. Nuit enceinte de la lumière. Vie qui commence à quatre pattes, s'élève à deux et trois survient. Comment croire que c'était la naissance, l'évidence fondamentale Quand à tant chercher la réponse, ils n'entendaient plus la question ? Ils s'enfermaient pour mieux trouver, la peur les saisissait dans leurs repaires, On voyait ses terribles traces, on parlait de dévoration. Elle ne tuait pas, l'écoutante, elle attendait celui qui oserait accepter son énigme. Je suis venu, j'avais traversé la mer et tué l'inconnu au carrefour de deux routes. La Sphinx savait peut-être, elle ignorait, comme font les présages. Qu'elle était belle, blanche et noire, dans la profondeur souriante et comme on espérait Qu'après le premier voile, il y en aurait un autre, toujours d'autres, indéfiniment Rien n'étant aussi beau que l'énigme, la grande énigme qui vous aime et qui sans fin se renouvelle. Je l'ai vue, la folle étrangère, nous étions les deux étrangers Arrêtés par les portes froides, devant les murailles de Thèbes. Mes yeux de sel ont vu cette fille des forêts,</i></p>	<p><i>C'est la fin de la fête du solstice d'été, la nuit.</i></p> <p>DIOTIME. <i>Se tournant vers Œdipe.</i> Nous n'avons plus d'aède, Veux-tu chanter pour nous ?</p> <p>ŒDIPE. Chanter ? Moi ?</p> <p>DIOTIME. <i>Se levant et lui faisant face.</i> Souviens-toi, Œdipe, tu es un Clairchantant. Chante-nous la Sphinx, celle qui tuait.</p> <p><i>Œdipe se lève et la suit. Diotime le fait monter sur une meule et s'assied près de lui avec Antigone. Œdipe tourne sur place avec des mouvements lourds et apeurés. Il fait un effort énorme pour chanter.</i></p> <p>ŒDIPE. Chantant. <i>[Ce n'était pas elle qui tuait, mais la peur.</i></p> <p>La Sphinx attendait Celui qui oserait Partager son énigme.</p> <p>J'ai vu cette fille des forêts,</p>

<p><i>habillée par la fleur sauvage. On pressentait ses formes blanches, sous sa robe on voyait de grandes courbes animales Et l'on voulait passionnément adorer, déchirer, arracher sa fourrure.</i></p> <p><i>Je n'avais pas peur des questions, j'étais le fils d'un roi, J'avais des bateaux sur la mer et j'étais l'homme des réponses. Son apparition était d'une femme, son corps était celui d'une biche qui saute Et j'étais peut-être le cerf, le roi-cerf aux bois amoureux. Si elle s'inventait dans mes yeux, je me découvrais dans les siens Et nous nous regardions brûler, interdits par ce feu soudain. Il est vrai qu'une voix m'a dit : Ne réponds pas, ne dis rien que ton nom : Œdipe. Ton nom, ainsi qu'un appel à l'enfance et à la beauté prophétique Que par savoir ou par pouvoir d'amour il ne faut jamais éclairer Quand il suffit de rester là où rien, ne voulant rien, ne voyant rien, contemple Sa très obscure fiancée et sa clarté au fond des eaux. Œdipe était alors la plus juste parole, mon nom aux pieds blessés entre quatre parents, Mais je n'ai vu soudain que la promesse étincelante, l'animal sombre d'Aphrodite. J'ai voulu toucher son amour, j'ai crié les réponses et j'ai cru saisir ma sibylle. Son visage était près du mien, elle pleurait, la disparue. Elle s'est évanouie, effacée dans les larmes Celle qui portait mon énigme, sous la grande louve ancestrale.</i></p> <p><i>Quand les Thébains m'ont retrouvé, ils ont inventé ma victoire. À bout de force, je pleurais et la Sphinx avait disparu. C'était les traces du combat. Ils ont acclamé un vainqueur, ils m'ont aimé dans ce miroir où j'ai vu mon nouveau visage. Et c'est ainsi qu'Œdipe, par le dieu des poissons À son hameçon fut ferré.]</i></p> <p>La voix d'Œdipe n'était pas, comme on le croyait, faite pour commander ou deviner des énigmes. Avec surprise, avec bonheur, Antigone et tous ceux qui l'écoutent s'aperçoivent qu'elle était depuis toujours prédestinée au chant.</p> <p>[La voix de Diotime s'élève : "Ton voyage n'était pas accompli. Après la Sphinx, il y a eu Thèbes. —</p>	<p>Habillée par la fleur sauvage,</p> <p>Et j'ai voulu passionnément Adorer, déchirer, arracher sa fourrure.</p> <p>Je n'avais pas peur des questions,</p> <p>Une voix m'a dit : "Ne réponds pas, ne dis rien que ton nom Œdipe."</p> <p>Je n'ai plus vu soudain que la promesse étincelante.</p> <p>J'ai crié les réponses et j'ai cru saisir ma Sibylle.</p> <p>Elle s'est échappée de mes bras, effacée dans les larmes.</p> <p>Les Thébains ont acclamé un vainqueur.]</p> <p>Et c'est ainsi qu'Œdipe par le dieu des poissons À son hameçon fut ferré. CLIOS. La voix d'Œdipe n'était pas faite pour commander, Ni pour deviner des énigmes. ANTIGONE. Elle est depuis toujours Destinée au chant.</p> <p>DIOTIME. [Après la Sphinx, il y a eu Thèbes.</p>
---	---

<p>Après il y a eu Jocaste”, dit Œdipe. [...] Œdipe se recueille. Il sonde des blessures encore vives. Il retrouve des images rebelles derrière les mots qui les transforment. Il reprend :</p> <p><i>Jocaste, on croyait l'avoir prévue en rêve. Les yeux l'avaient longtemps, toujours imaginée Et quand on découvrait la femme et le bel être corporel C'était du regard ébloui qui avait contemplé la Reine [...] l'amour nous a descellés de nous-mêmes et scellés l'un à l'autre Faisant déborder notre coupe, emplissant l'antre tout entier, l'antre-deux d'Aphrodite. Il y eut alors une impossible attente où dans le silence et l'effroi J'ai senti la contradiction, l'inépuisable ressemblance de la morte et de la vivante. Elle si claire et de regard immense et la Sphinx avec sa beauté d'Africaine et son corps demeuré sauvage. L'une qui posait la question, l'autre qui semblait la réponse. Quand pour la première fois, et ce fut après de très longs jours, nous nous sommes retrouvés seuls Sachant que bientôt nous allions nous connaître pour de grands travaux d'allégresse Jocaste s'est mise à pleurer. J'ai cru qu'elle allait disparaître ainsi que l'avait fait la Sphinx, Elle m'a serré dans ses bras, elle m'a dit : Je te trouve, je te retrouve. La terreur m'a saisi, c'est alors que j'aurais dû fuir. Qu'elle était belle en me disant, c'était la Reine qui parlait : Je trouve Œdipe et je retrouve un homme. Laïos si vite m'avait abandonnée. Je n'ai pas fui, nous nous sommes aimés. Nous sommes devenus les époux délirants. J'étais le roi, elle était le royaume. Royaume déchiré par le cri des pythies. Je suis l'enfant qu'elle n'a pas défendu. Pourquoi m'a-t-elle abandonné ? Pourquoi m'ont-ils assassiné quand l'oracle a prédit que je tuerais mon père ? Antigone répond : Œdipe, souviens-toi qu'elle était une enfant, quand elle fut exigée par cet homme de colère. Souviens-toi de ses larmes, du deuil irréparable qui revenait parfois assombrir son visage. Et n'as-tu pas longtemps, avant l'épreuve, avant la peste, n'as-tu pas partagé son surprenant bonheur ? Je l'ai vécu comme elle, dit Œdipe, mais quand le malheur a surgi, c'est sans moi que la Reine a fait face [...]</i></p>	<p>ŒDIPE. Après, il y a eu Jocaste. <i>Il se recueille, puis chante.</i></p> <p>Dès le premier regard,</p> <p>L'amour nous a descellés de nous-mêmes Et scellés l'un à l'autre.</p> <p>Elle m'a dit : “Je te trouve, je te retrouve.” La terreur m'a saisi, C'est alors que j'aurais dû fuir.</p> <p>Nous avons été les époux délirants.</p> <p>Je suis l'enfant qu'elle n'a pas défendu.</p> <p>ANTIGONE. N'as-tu pas partagé son surprenant bonheur ?</p> <p>ŒDIPE. C'est sans moi que Jocaste a fait face au malheur.</p>
--	--

Quand Œdipe s'arrête, l'assemblée reprend son souffle.	<i>La torche qui éclairait Œdipe s'éteint. On entend le bruit de l'assemblée qui se disperse.</i>
--	---

Tableau 3: Correspondances des récits d'Œdipe entre roman et livret.

À la fin de la scène 4 du troisième acte, Œdipe a réintégré la communauté humaine. Diotime l'invite alors dans la scène suivante à chanter lors de la fête du solstice d'été car le village n'a plus d'aède. Commence alors une récitation hallucinée où l'*hybris* du savoir aveugle cède la place dans une deuxième partie à la terreur de la révélation.

Plus court que le récit de Clios, celui-ci est en quelque sorte un résumé lyrique aux accents érotiques de l'*Œdipe roi* de Sophocle. Il est polarisé autour de la folie amoureuse du personnage pour la Sphinx d'abord puis Jocaste ensuite. Le livret rapproche ces deux figures de femme dont la complémentarité apparaît nettement, rendant à la Sphinx sa nature féminine et mettant à distance sa monstruosité. La première chose que rapporte Œdipe est sa sensibilité immédiate au corps de la Sphinx qui éveille en lui un désir puissant.

[...] *on voulait passionnément adorer, déchirer, arracher sa fourrure*²⁴⁰.

D'emblée, désir et savoir, corps et connaissance sont assimilés par Œdipe du fait du rapport de possession qui les lie à leur objet. Ces idées ne sont pas étrangères au roman. Toutefois, plusieurs changements de termes infléchissent quelque peu le sens de l'extrait. Nous les avons regroupés dans le tableau ci-dessous :

Roman	Livret
« accepter son énigme » (p. 209)	« partager son énigme » (p. 40)
« mes yeux de sel ont vu » (p. 210)	« j'ai vu » (p. 40)
« et l'on voulait » (p. 210)	« et j'ai voulu » (p. 40)
« il est vrai qu'une voix m'a dit » (p. 210)	« une voix m'a dit » (p. 40)
« Elle s'est évanouie, effacée dans les larmes » (p. 211)	« Elle s'est échappée de mes bras, effacée dans les larmes » (p. 40)

Tableau 4: Du roman au livret, quelques changements de vocabulaire.

Le remplacement du verbe « accepter » par le verbe « partager » permet à première vue de conserver l'idée de la prise en compte de l'énigme comme irréductible – puisque le partage est d'abord œuvre d'acceptation de l'autre – et non comme rébus à déchiffrer ainsi qu'il ajoute l'idée d'un amour. En vérité, il est difficile de conférer tel sens plutôt que tel autre

240. Œ, p. 210.

à ce changement sémantique. Toutefois, on peut proposer l'hypothèse suivante : quand l'acceptation assure le maintien de l'autre comme radicalement mais positivement autre – l'énigme reste intacte – et comme condition de possibilité de l'amour – le partage implique une altérité dissoute par la réciprocité. La nature problématique du thème de l'altérité est également rendue plus patente encore dans la peinture plus excessive encore de la démesure d'Œdipe ; et grâce à la préférence accordée à la première personne du singulier. Le *je* et sa place anaphorique insistent en l'illustrant sur l'épisode d'appropriation de sa voix par Œdipe. Au centre de l'opéra – car métaphore de l'aventure initiatique du personnage – ce chant en est aussi un condensé. Non seulement Œdipe prend la parole, au sens fort de l'expression puisqu'il le fait en chantant et découvre donc sa véritable nature de Clairchantant, mais il le fait en racontant les origines de son impuissance vocale.

Si le raccourcissement du chant d'Œdipe affine localement son sens initial, il n'émousse pas la richesse foisonnante de ses images et la subtilité de l'emploi des thèmes complexes du regard et du corps, liés tous deux à la question délicate du désir et de son ancrage dans le fantasme. Le premier tableau comparatif n'a retenu que les passages dont sont directement issus les versets du livret – c'est pourquoi de longs passages, non retenus par Bauchau, n'y figurent pas. Quelle est la teneur, quelles sont les qualités de ces paragraphes ?

Bauchau a renoncé à tous les approfondissements lyriques et « descriptifs » de son poème. La Sphinx du roman, « l'écoutante²⁴¹ », devient la simple « fille des forêts/ Habillée par la fleur sauvage²⁴² ». Si le livret ne retient pas le développement autour de la peur suscitée par le monstre mythologique, il ne fait pas fi de l'aura érotique de cette figure avant tout féminine et développe plusieurs thèmes saillants : l'énigme, l'autre nom du désir, le regard comme connaissance non-verbale de l'autre et enfin l'intuition du malheur.

- L'énigme : L'aura désirante prolonge l'idée selon laquelle l'énigme n'est pas faite pour être expliquée.

J'ai crié les réponses et j'ai cru saisir ma Sibylle²⁴³.

La paronomase attire l'attention sur la contradiction à laquelle Œdipe reste insensible. Le personnage fonctionne sur un mode binaire de réponse-récompense, c'est-à-dire un comportement qui vise la possession. Bauchau fait aussi l'économie de la rencontre de la Sphinx et explicite en quoi consiste son énigme : sa « profondeur

241. *Œ*, p. 209.

242. *Livret Œ*, p. 40.

243. *Livret Œ*, p. 40.

souriante²⁴⁴ » qu'Œdipe cherche à approcher en retirant les voiles un à un. Il sait que c'est infini, il l'aime pour elle-même dans le roman mais dans le livret non. L'énigme est ce qui reste à jamais étranger, elle n'est ni transitoire ni surmontable. C'est la formule de l'altérité radicale.

- Le regard : l'amour corporel est synonyme de connaissance de l'autre. En effet, la vue est le modèle du savoir dans la philosophie platonicienne. Ici, c'est un regard qui brûle, dangereux et qui représente sa propre impossibilité. Il renvoie à la folie de la fusion des corps : Œdipe reste « sans voix », « troublé », « interdit²⁴⁵ » devant cette entente immédiate avec Jocaste.
- L'intuition du malheur : le chant d'Œdipe est parcouru du lexique du savoir et de formules de modalisation qui en atténue la certitude.

Il est vrai qu'une voix m'a dit²⁴⁶ [...]

Les questions sont également très nombreuses. Mises en perspective avec le lexique des « présages²⁴⁷ » et de la « menace²⁴⁸ », elles n'augurent pas des réponses positives.

2.c. Jocaste et la Sphinx ou le corps interdit ?

Une autre thématique, érotique, diffuse dans le roman, est ici plus explicite. Le livret a sélectionné quelques notations descriptives du corps de la Sphinx. Il conserve également les pleurs, aux résonances érotiques puisqu'ils sont une marque de jouissance, mais il évacue quasi complètement la figure de Jocaste. Le livret dans son ensemble n'en fait d'ailleurs presque pas mention. Relevons d'abord les termes liés dans le roman aux deux figures féminines dans un tableau comparatif :

244. Œ, p. 209.

245. Œ, p. 213.

246. Œ, p. 210.

247. Œ, p. 209.

248. Œ, p. 213.

La Sphinx	Jocaste
« ses terribles traces... dévoration » (209)	« la femme et le bel être corporel » (212)
« l'écoutante »	« la Reine d'un pays d'orgueil, de la citadelle aux sept portes »
« belle, blanche et noire »	« une cavale de haute race »
« la folle étrangère » (210)	« une licorne blanche avec sa corne de lumière »
« fille des forêts, habillée par la fleur sauvage »	« elle était l'évidence »
« ses formes franches... grandes courbes animales »	« l'objet désirable »
« adorer, déchirer, arracher sa fourrure »	« subjuguant de ses vastes yeux »
« son corps était celui d'une biche qui saute »	« la Reine toute dorée, argentée par la lune » (213)
« sa très obscure fiancée et sa clarté au fond des eaux » (211)	« follement blonde comme était Aphrodite »
« la promesse étincelante, l'animal sombre d'Aphrodite »	« une veuve dans sa profondeur menaçante »
« sibylle »	« ma passion pour ses ténèbres, ma compassion pour sa lumière »
	« elle était le royaume... déchiré par le cri des pythies » (214)
	« Reine en rêves d'aveugle » (215)

Tableau 5: Comparaison des descriptions de la Sphinx et de Jocaste dans le chant d'Œdipe du roman.

C'est en termes de similarité et de complémentarité que s'exprime la ressemblance de ces deux figures féminines tout en excès de désir. Toutes deux sont comparées à des animaux (la biche et la licorne) dont les attributs, la grâce ou l'agilité, sont liés à la féminité – Aphrodite – mais dont les univers imaginaires, respectivement les forêts réelle et légendaire, sont distincts. La Sphinx, figure mythologique, est ancrée dans un monde réaliste tandis que Jocaste, reine certes tragique mais dont l'existence historique est plausible, est rattachée à un monde onirique. Et toutes deux sont insaisissables parce que duelles : la Sphinx, « l'obscur [et claire] fiancée », est « étincelante » et « sombre » ; Jocaste, de « ténèbres » et de « lumière », captive et capture les yeux d'Œdipe qui reste interdit face à son énigme de « Reine en rêves d'aveugle ». De manière générale, toutes ces épithètes, issues du vocabulaire animal, de la passion dévorante et du mystère féminin, confèrent au texte un tour franchement érotique.

À cette charge s'ajoute la dualité continuelle du chant. La Sphinx et Jocaste sont l'autre nom – double – de l'impossible représentation de l'objet du désir. On peut envisager cette représentation concrète d'une impossibilité limite comme une réponse, un équivalent narratif

au paradoxe de la représentation du chant dans un opéra. Mais surtout, la Sphinx et Jocaste proposent un autre régime de compréhension du monde : elle « savait peut-être, elle ignorait²⁴⁹ », peu importe.

L'isolement de la variation autour des deux figures féminines qui fonde l'amour d'Œdipe – distinctes, complémentaires mais toutes deux excessives – met en valeur le lien très fort que Bauchau construit entre l'écriture comme « matière féminine²⁵⁰ » et le chant comme traduction musiquée de cette voix intérieure qui nourrit l'écriture et qui témoigne de l'élan vital de tout individu.

ŒDIPE.
Ce n'était pas elle qui tuait²⁵¹

Bauchau extrait, extirpe ici la figure effrayante de la Sphinx de son rôle narratif et littéral de monstre dévoreur. Et surtout, Bauchau décentre le personnage d'Œdipe en donnant de l'épaisseur à ce personnage féminin qu'est la Sphinx en en faisant l'envers de celui, solaire, de Jocaste. Ainsi, il permet d'insister sur la teneur et l'implication proprement féminines du mythe d'Œdipe, celle du corps féminin et non pas seulement celle du destin de l'homme. La réponse à l'énigme de la Sphinx, certes, c'est l'homme mais la réponse à cette autre énigme qu'est la femme (question en miroir) n'est pas résolue et refuse même toute résolution.

Considérablement amoindri dans le livret, le chant se concentre surtout sur la figure de la Sphinx. Jocaste est reléguée à l'arrière-plan, comme si l'interdit était incorporé directement dans l'écriture. Et comme si la tragédie était tenue à distance. Nous faisons figurer dans un tableau ce qui reste de notations sur les deux personnages féminins du chant d'Œdipe :

La Sphinx	Jocaste
« fille des forêts, habillée par la fleur sauvage » (40) « adorer, déchirer, arracher sa fourrure » « promesse étincelante » « Sibylle »	« premier regard, l'amour » (41) « les époux délirants »

Tableau 6: Comparaison des descriptions de la Sphinx et de Jocaste dans le chant d'Œdipe du livret.

Jocaste n'est plus le sujet des versets dont Œdipe devient le personnage principal. Elle devient par conséquent dans son discours autant instrument qu'actrice de cet amour

249. Œ, p. 210.

250. BAUCHAU Henry, *L'écriture à l'écoute...*, op. cit., p. 30.

251. Livret Œ, p. 40.

« délirant » qu'ils ont partagé, ce « surprenant bonheur²⁵² ». En outre, l'inclusion au milieu du chant d'un court dialogue permet d'introduire la présence Antigone qui elle-même introduit la question du chant. Ce montage a deux conséquences. D'une part, la voix se trouve de fait liée à la féminité. Et d'autre part, Antigone ne se trouve pas reléguée au rang de fille androgyne mais peut – pourra – occuper la place de la femme vacante.

3. *Invention et convention*

Ces deux récits constituent deux moments tout à fait attendus dans un opéra, puisqu'ils se prêtent à l'air. Ce sont des pivots formels qui participent de la *varietas* au sein de la trame dialoguée de la partition en ménageant des plages de lyrisme que le monologue est propre à déployer. En revanche, la conservation de l'épisode de la vague relève du défi, voire de la gageure du point de vue de la réalisation scénique. En effet, il n'y a pas à proprement parler d'action, la scène est assez statique. En outre, c'est là l'aspect problématique – original – majeur, Œdipe, descendant le long de paroi de la falaise pour les finitions de la sculpture entreprise, disparaît littéralement du champ de vision.

Henry Bauchau précise dans son journal les indications délivrées par le compositeur en guise de guide d'écriture de cette scène. Il écrit ainsi le 4 février 2001 :

Traiter la scène de la vague par des textes brefs, des cris comme le dit Bartholomée et surtout des didascalies. C'est une scène où la mise en scène et la musique doivent tenir presque toute la place²⁵³.

Le choix de l'effacement du personnage est évidemment hautement signifiant. Il est à rapprocher du procès du sens tel que Merleau-Ponty le met en évidence dans *Le Visible et l'invisible*²⁵⁴. L'art nous apparaissant sur le mode de l'imminence, le sens, toujours naissant, se tient « au bord des signes²⁵⁵ ». Le tout n'existe ainsi que comme fiction, et se présente, imminent, dans ses parties. Partant, l'imminence est « une présence anticipée et en même temps retenue : est imminent ce qui a lieu *presque* dans l'annonce de sa venue, dans sa presque présence et la réserve de sa présence²⁵⁶. »

252. Livret Œ, p. 41.

253. BAUCHAU Henry, *Passage de la Bonne-Graine...*, op. cit., p. 318-319.

254. Merleau-Ponty Maurice, *Le Visible et l'invisible, suivi de notes de travail, par Maurice Merleau-Ponty. Texte établi par Claude Lefort*, Paris : Gallimard, 1964.

255. LECONTE Patrick, « Les voix du silence : une esthétique de l'expression. Lecture de "Le langage indirect et les voix du silence", *Signes* » (conférence du 10 juin 2013, Université François Rabelais, Tours), <http://philosophie.tice.ac-orleans-tours.fr/php5/?p=1034> (consulté le 10 janvier 2014).

256. *Ibid.*

Chapitre 3 : Le livret de La Lumière Antigone, un prolongement dialogué du roman

Le livret²⁵⁷ imaginé pour ce nouvel opus musical d'après Bauchau ne consiste plus en un condensé du roman et fait le choix d'une suite non-narrative en forme de monologue et dialogue alternés. Un personnage féminin contemporain fait son apparition, Hannah, qui donne la réplique à Antigone. Cet ancrage dans le présent met encore davantage en exergue la tournure méditative du texte. La concision du livret d'*Œdipe sur la route* en exauçait le potentiel dramatique et affectif. Cette fois, le récit cède la place à l'abstraction et favorise la représentation de la voix comme du corps devenant idée.

Concrètement, nous commencerons par étudier les moyens poétiques et formels du passage du roman au livret qui nous conduiront à une formulation provisoire de l'héritage du personnage d'Antigone à la faveur de la transfiguration de son corps en voix universelle.

Comme celui d'*Œdipe sur la route*, le synopsis de *La Lumière Antigone* sera émaillé de photographies issues des deux mises en scène de l'opéra.

257. BAUCHAU Henry, *La Lumière Antigone. Poème pour le livret de l'opéra de Pierre Bartholomée*, Arles : Actes Sud, 2009. Dorénavant cité sous forme abrégée, *Livret LLA*, suivi du numéro de page.

. Synopsis

1. *Acte I : l'entrée en solitude*

Enfermée dans une grotte par ordre de Créon, Antigone attend la mort et entonne ce qui sera son dernier chant, un chant d'introspection et de ressouvenir : la vie sur la route aux côtés d'Edipe, la tentative de réconcilier les frères ennemis, la lutte contre Créon, l'amour impossible pour Hémon. Le tragique de cette trajectoire est sensible dans la proximité des termes de sa colère et la musique qui y répond, s'y oppose :

ANTIGONE.
Cette musique intrépide
Qui se jette en avant contre
L'exagération du malheur (mes. 333)

Elle évoque aussi douloureusement le renoncement à la maternité. Pourtant, grâce à sa voix, Antigone parvient à inventer une filiation parce qu'elle nous

ANTIGONE.
Parle
Avec [sa] vie
Sans
Jamais
Quitter
La Terre (mes. 640)

C'est à ce moment que la deuxième chanteuse entre dans le champ.

Ce qui, au-delà des siècles, relie ces deux femmes, ces deux Antigone, c'est le théâtre. C'est le récit toujours recommencé, réincarné, du mythe. Hannah est Antigone au théâtre²⁵⁸.

2. *Acte II : le partage des voix*

Un dialogue s'instaure alors avec Hannah, nouvelle Antigone des temps présents :

HANNAH.
Faisant la traversée des âges
Tu as d'innombrables filles
Je suis celle d'aujourd'hui
Parmi les admirables sœurs
Dont l'amour t'a gardée en vie (mes. 829-837)

Hannah joue Antigone sur la scène du théâtre, non pas pour répéter le malheur mais pour nous en prémunir en représentant

258. BARTHOLOMÉE Pierre, « Antigone ou la mort traversée », dans WANGERMÉE Robert (dir.), *Pierre Bartholomée..., op. cit.*, p. 221.

HANNAH.
Les grandes actions que ta mémoire
Suscitera dans l'avenir (mes. 906)

Et elle joue son rôle pour résister à la violence du monde contemporain où les images ont remplacé les chants (mes. 1256-1258). Elle raconte ensuite l'Histoire, avec ses guerres, ses pauvres. Au milieu de tout ça, la figure d'Antigone « dans le champ du malheur [...] plante [son] objection²⁵⁹ ».

3. Acte III : l'incarnation d'Antigone

Peu à peu, Antigone s'efface et laisse place au présent d'Hannah qui porte son message :

HANNAH.
Je n'obéis plus, je dis non (mes. 1640)

Au théâtre, Hannah peut « rêver le règne musical » (mes. 1662), un rêve qui prend la forme d'une fusion jubilatoire de la musique avec la danse pour « changer » la vie (mes. 1692).

. Le choix d'une suite non-narrative

1. Le livret

Les retrouvailles de Bartholomée avec Bauchau par vers libres et papier réglé interposés prennent une nouvelle forme. Encore une fois, l'auteur du roman transmue lui-même son texte en livret. Toutefois, il s'agit de prolonger celui-ci en amplifiant son dernier chapitre, la scène de la grotte. Un dialogue entre Antigone et Hannah, une femme du futur, avatar contemporain d'Io, s'engage.

L'Antigone à laquelle j'ai abouti, c'est une Antigone qui survit à travers les autres, qui renonce à elle-même, et qui s'aperçoit que la véritable Antigone, c'est celle qui est capable de la faire vivre après elle²⁶⁰.

Au préalable, Bauchau a fait fusionner la pièce éponyme de Sophocle et celle des *Sept contre Thèbes* d'Eschylle – dont le nœud narratif est le conflit fratricide entre Étéocle et Polynice – pour fabriquer la trame de son roman. Mais malgré sa nature foisonnante, le canevas de ce texte porte déjà en germe un ressort théâtral. On le repère dans l'importance accordé au flux de conscience de l'héroïne. Ainsi que le fait remarquer Nadège Coutaz dans un article consacré à l'*Antigone* de Bauchau, le roman prépare le théâtre et le désigne comme nécessaire.

259. BAUCHAU Henry, « Petite Suite au 11 septembre 2001 », *Poésie complète*, Arles : Actes Sud, p. 344.

260. BAUCHAU Henry, *La blessure qui guérit*, entretiens avec Edmond Blattchen, Liège : Alice Editions, 1999, p. 51.

Tout au long du roman, la fusion de la voix d'Antigone et d'Isène est [...] annoncée par les passages où l'héroïne délègue l'énonciation, notamment à sa sœur Isène²⁶¹.

La route romanesque d'Œdipe conduit à Antigone. Et cette route, en raison de l'effacement de l'énonciateur tout juste indiqué et dont le corollaire est une valorisation de la voix, provoque le retrait du signifié au profit du signifiant. En effet, dans *La Lumière Antigone*, il n'y a plus de référent réaliste ni de récit comme dans le précédent livret. Si « dans le texte articulé il y a toujours l'écran du signifié²⁶² », cette fois, l'action du passage d'un genre à l'autre ainsi que le changement de régime énonciatif, trouent l'écran du signifié. Il est difficile de déterminer si le relief du signifiant en est la cause ou la conséquence. Toujours est-il qu'il autorise l'affleurement de l'inconscient, que le sens littéral de la prose étouffait davantage. À partir de sa lecture de Reik, Lacoue-Labarthe peut ainsi dire que

[...] l'écoute est le paradigme (et non métaphore) de la perception en général. L'inconscient *parle*. Et la voix, c'est-à-dire la *lexis*, est ce par quoi, essentiellement, il parle²⁶³.

2. La scène

La nature chorale du livret suscite un dispositif scénique distinct de celui d'*Œdipe sur la route*. Le refus de l'illusion théâtrale est explicite et crée une distanciation qui prolonge, visuellement, l'écoute plus flottante consécutive de l'absence d'action. De plus, l'alternance du monologue et du dialogue émousse les contours des personnages et participe d'une certaine déconstruction de « l'unicité du sujet parlant²⁶⁴ ». Nul besoin de « suivre » l'intrigue qu'on pourrait qualifier de « poétique ». Ce nouvel objet musico-théâtral ménage les conditions d'une plus grande adéquation du dit du texte à son dire, de l'énoncé à son énonciation.

On n'est plus dans la représentation mais dans l'être-autre. La scène est détournée de son habituel finalité représentative et fictionnelle. Elle n'est pas désignée comme un ailleurs. Partant, elle acquiert une dimension littéralement concrète, confinant au degré zéro de la représentation. Le retrait de la mise en scène autorise – autant que faire se peut, c'est-à-dire métaphoriquement – l'émission et la réception d'une voix, d'un dire dont l'unique niveau d'immédiateté est à repérer dans le passage obligé du signifiant par l'autre. En effet la signifiante investit la voix puisque que quelqu'un est là pour la faire signifier : l'écoute de

261. COUTAZ Nadège, « Suivre le pas d'Isène... », art. cit., p. 115.

262. BARTHES Roland, *L'Obvie et l'Obtus*, Paris : Seuil, 1982, p. 273.

263. LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *Le Sujet de la philosophie...*, op. cit., p. 247.

264. RABATÉ Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris : José Corti, 1999, p. 71.

l'autre fait de la voix une adresse. Il y a donc une « hétérogénéité de la *signifiance* » du fait du détour, du passage par l'autre²⁶⁵.

On peut dès lors rapprocher *La Lumière Antigone* de ce que Szondi nomme le « drame absolu » dans sa *Théorie du drame moderne* et qu'il définit comme un « événement interhumain dans sa présence²⁶⁶ ». Son absolutité provient de son étanchéité à tout élément extérieur au dialogue. Seuls comptent le présent des rapports entre les personnages, ou de leurs non-rapports si le dialogue se résume à la cohabitation de deux – dans le cas du livret de Bauchau – monologues. Antigone et Hannah éprouvent en effet au premier abord des difficultés à se comprendre. Elles sont étrangères mais l'offrande réciproque des voix, si elle n'est pas immédiatement possible, advient tout de même et correspond à l'acceptation de l'interlocuteur comme radicalement autre. La voix est l'équivalent du son, comme dirait Yves Bonnefoy, à offrir à l'autre.

La poésie, c'est cette reconnaissance de l'autre en tant qu'autre qui suit l'instant où le son du mot a transi le concept dans l'écoute de la parole. C'est la double postulation par laquelle une conscience perçoit, et assume, la valeur fondatrice de l'expérience de l'indéfait mais n'oublie pas pour autant que l'autre personne est part de cet indéfait et a droit d'être reconnue comme, elle aussi, cette transcendance sur quoi les concepts se brisent : a droit d'être aidée à se voir telle. La poésie ? Nullement la fascination du mystique pour le gouffre de la non-signification, mais le désir de rapatrier le bien de l'outre-conceptuel dans le lieu social, où l'intimité retrouvée de l'être parlant à sa finitude pourrait régénérer les rapports interhumains appauvris par la pensée qui abstrait, qui généralise. Le son qu'elle a entendu, la poésie en fait l'offre, elle veut en faire le don. Et les poèmes ne devront pas avoir d'autre contenu, sous le discours des mots, leur fatalité, que ce son qu'il faut faire entendre²⁶⁷.

. Antigone, la voix en héritage

Un passage de témoin a lieu d'Antigone à sa fille spirituelle Hannah. Cette transmission n'a pas pour vocation la répétition du destin d'Antigone mais bien au contraire, par la connaissance de son destin tragique, son refus. C'est le non d'Antigone qu'Hannah transmet sur scène. Il y faut préalablement une entente, un accord des deux femmes. S'interrogeant à ce sujet dans son journal, Bauchau résume comme suit leur dialogue :

Que peut-elle [Hannah] dire à Antigone ? Sur l'évolution du monde : l'extraordinaire développement de nos connaissances et les dangers qu'elles représentent. Le maintien sous d'autres formes de la domination des puissants. La continuation et l'aggravation des guerres. Le don et la conquête du feu devenus peur

265. DANON-BOILEAU Laurent cité par CHETRIT-VATINE Viviane, « Signifiance de la signifiance. Ou la dimension éthique de l'écoute et du dire de l'analyste », *Revue française de psychanalyse*, 2007, n° 5, p. 1497-1502.

266. SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne (1880-1950)*, traduit de l'allemand par Patrice Pavis, Lausanne ; Paris : L'Âge d'homme, 1983, p. 14-15.

267. BONNEFOY Yves, *L'Alliance de la poésie et de la musique, op. cit.*, p. 26-27.

du feu atomique et de la pollution. L'aggravation du sort des femmes et son amélioration étonnante et menacée pour celles qui parviennent à faire des études. Création et Destruction toujours proches. L'équilibre tant espéré et le déséquilibre qui reste la règle. L'actualité de Prométhée et des conséquences de son geste²⁶⁸.

Le sujet de ce second opus bauchalien de Bartholomée met en évidence le caractère subversif de la voix : à l'opéra, ce ne sont pas les mots qui contrôlent la musique car c'est par les voix que l'auditeur-spectateur est pénétré et enchanté. La neutralisation du langage par la voix endosse l'émancipation de la Loi. Si la trame narrative d'*Œdipe sur la route* dessinait le parcours d'une réconciliation, d'une réintégration du champ social dont le personnage principal était exclu, *La Lumière Antigone* parle d'une révolte. Antigone se dresse contre l'ordre injuste qui fait primer l'honneur citoyen sur la dignité humaine en faisant retentir un cri. Cette pure voix est le surgissement « du chant d'avant la loi, avant que le souffle soit coupé par le symbolique, réapproprié dans le langage par l'autorité séparante²⁶⁹ ».

Un tel passage de voix (entre Antigone et Io) a déjà eu lieu précédemment entre K et Antigone.

[...] la voix de K. s'élève, merveilleusement inattendue.

On ne sait en l'écoutant si c'est une voix d'enfant, de très jeune fille ou celle d'un homme qui ne chanterait pas avec ses cordes vocales mais avec les racines de l'arbre de l'amour. Cette voix inconnue est pourtant celle que je connais depuis toujours, celle où je me sens comprise, la seule que je suis certaine de comprendre²⁷⁰.

Cette adresse hors-sens du cri traduit concrètement le mode d'existence et les conditions d'audience de la voix. En tant que « support idéal pour dire l'implicite sans l'exprimer²⁷¹ », elle n'établit pas un lien direct – s'affichant comme négligeable et immédiat – entre deux interlocuteurs mais plutôt un rapport indirect – à savoir une immédiateté assumant son caractère impossible. C'est pourquoi on peut rapprocher la voix de la non-coïncidence pensée par Levinas. Pour lui, la philosophie se confond avec l'éthique définie comme la responsabilité à l'égard de l'autre. La relation à l'autre, irréductible, est le temps même : « le temps n'est pas le fait d'un sujet isolé et seul, mais [...] la relation même du sujet avec autrui²⁷². » Or la nature sonore, voire musicale, de la voix en fait une matérialisation du temps. « Le temps, écrit-il, signifie ce *toujours* de la non-coïncidence mais aussi ce *toujours* de la *relation*, de l'aspiration et de l'attente²⁷³ ».

268. BAUCHAU Henry, *Présent d'incertitude. Journal (2002-2005)*, 25 novembre 2005, Arles : Actes Sud, 2007, p. 297.

269. CIXOUS Hélène et CLÉMENT Catherine, *La Jeune Née*, Paris : Union Générale d'Éditions, 1975, p. 172.

270. *A.*, p. 71.

271. BARTHES Roland, *La Musique, la voix, la langue*, dans *L'Obvie et l'obtus*, op. cit., p. 252.

272. LEVINAS Emmanuel, *Le temps et l'autre*, Paris, PUF, « Quadriga », 1998, p. 17.

273. *Ibid.*, p. 10.

HANNAH.
Faisant la traversée des âges
Tu as d'innombrables filles
Je suis celle d'aujourd'hui²⁷⁴

Hannah n'est pas une copie d'Antigone mais elle est sa porte-parole. Elles n'entretiennent pas un rapport d'identité. Leur radicale individualité est même constamment affirmée. Hannah est la fille, la sœur. La continuité entre elles deux est ainsi indéniable. La « voix qui chante » se rapproche ainsi de la caresse lévinassienne :

La caresse est un mode de l'être du sujet, où le sujet dans le contact à l'autre va au-delà de ce contact. [...] Cette recherche de la caresse en constitue l'essence par le fait que la caresse ne sait pas ce qu'elle cherche. Ce "ne pas savoir", ce désordonné fondamental en est l'essentiel. Elle est comme un jeu avec quelque chose qui se dérobe, un jeu absolument sans projet ni plan [...] avec quelque chose d'autre, toujours autre, toujours inaccessible, toujours à venir. La caresse est l'attente de cet avenir pur, sans contenu²⁷⁵.

Si la voix approchée en tant que constellation de représentations semble à même de thématiser de manière unifiée le sujet de l'*Antigone* de Bauchau, il faudra prendre garde de ne pas en faire la raison de sa mise en musique et au contraire réengager un questionnement esthétique à partir de l'analyse de la partition – le nouage du texte à la musique, la forme globale de cette dernière, son écriture. Au point où nous en sommes, nous pouvons néanmoins avancer l'idée selon laquelle Henry Bauchau infléchit dans son livret *La Lumière Antigone* le propos du roman en indiquant une sortie du régime masculin de l'écriture – comme fixation – et du langage – comme signification – pour s'engager du côté féminin « de l'indéchiffrable, expression, visage, venant des profondeurs, coupant le fil du contexte²⁷⁶ ».

Il faut admettre dans la parole « une relation avec une singularité placée hors du thème » de cette parole » et qui par la parole « n'est pas thématisée », mais éthiquement « approchée »²⁷⁷.

274. Livret *LLA*, p. 16.

275. LEVINAS Emmanuel, *Le temps et l'autre*, op. cit., p. 82.

276. LEVINAS Emmanuel, *De l'existence à l'existant*, Paris : Vrin, 1998, p. 207.

277. LEVINAS Emmanuel, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris : Vrin, p. 224.

Partie 2

Le nouage de la musique de Pierre Bartholomée aux textes d'Henry Bauchau et leur mise en scène

La lecture des romans de Bauchau a inspiré à Bartholomée deux œuvres vocales. La première, *Œdipe sur la route*, est un grand opéra à l'orchestre rutilant²⁷⁸ dont les effets de masses, de timbres et l'écriture motivique viennent en renfort du récit. L'orchestre est même la caisse de résonance du drame. Le second opus de Bartholomée d'après Bauchau, *La Lumière Antigone*, est beaucoup plus léger, plus intimiste et rassemble un ensemble instrumental riche, certes, mais composé de quinze solistes²⁷⁹. Le passage d'une œuvre à la suivante se formule ainsi sur le mode de la différenciation, qui joue ainsi un rôle moteur, et ce à plusieurs niveaux. C'est cette efficace que, grâce à la description des partitions, nous allons tenter de mettre en évidence. En effet, si ces deux œuvres relèvent du même langage et présentent même ponctuellement des traits similaires, elles recourent en revanche à des procédés d'écriture singuliers, motivés d'après nous par deux approches distinctes du texte, qui produisent deux formes différentes. Or, parce qu'ils créent de la signifiance, les rapports formels entre le livret et le discours musical sont intéressants au premier chef.

C'est par la forme qu'elle invente que la musique apporte un surcroît de sens. De façon analogue, la mise en scène vient elle aussi dire quelque chose de plus, quelque chose d'autre que la littéralité du texte. Quel est-il ce « plus », cet « autre » et comment est-il dit, voilà la question qui doit guider nos analyses. Si l'on veut entendre, comprendre les textes de Bauchau, il faut les lire – que ce soit à haute voix ou dans le silence secret du for intérieur. La mobilisation et la transformation en vue d'une représentation des romans de Bauchau par un compositeur et un metteur en scène déplacent leur réception sur un nouveau terrain. C'est pourquoi nous ne procéderons pas à proprement à une analyse des partitions mais verserons plus modestement au dossier Bauchau/Bartholomée une description de la part musicale des deux opéras.

Il apparaît d'emblée que *La Lumière Antigone*, opéra de chambre, est un autre pour le grand opéra *Œdipe sur la route*. Qu'est-ce que l'étude des différences peut nous apprendre sur ce diptyque ? La singularité de ces deux œuvres, certes parentes du point de vue de la nature des matériaux, est sensible dans la manière dont le discours, à partir de ces matériaux, s'engendre. Nous avons montré que la thématique musicale servait de colonne vertébrale aux deux livrets. Plus particulièrement, l'abandon du récit entre le premier et le deuxième livret a mis au jour un infléchissement vers l'abstraction de la lecture musicale et scénique des

278. Nomenclature : vents par trois et tuba, harpe, piano et célesta, deux parties de percussions, timbales (dont une très grave), un quintette à cordes et un chœur mixte.

279. Nomenclature : un quatuor de bois (flûte, flûte en sol, piccolo ; hautbois ; cor anglais ; clarinette, clarinette basse), un quatuor de cuivres (cors, basson, trompette, trombone), un quintette de cordes, un piano et de nombreuses percussions (vibraphone, marimba basse, grande timbale, grosse caisse, caisse claire, tom-toms, maracas, cymbale suspendue moyenne, gongs graves, grand tam-tam, wood-block, triangle).

romans. L'opéra *Œdipe sur la route*, premier temps de la réception musicale de Bauchau par Bartholomée, assume les conventions du genre tandis que *La Lumière Antigone*, deuxième temps de cette réception, propose une sortie du régime imitatif du rapport de la musique vocale au texte qui lui sert de support, de prétexte, et s'achemine par conséquent vers un retrait « élocutoire²⁸⁰ » du poète et/ou du compositeur. *La Lumière Antigone* consomme la rupture avec l'illusionnisme de l'opéra comme lieu de la fusion des arts en affirmant au contraire la nécessaire déliaison des composantes en présence, de natures irréductibles. Le système d'oppositions distinctives qu'assume le couple formé par Œdipe et Antigone prolonge, en la rendant manifeste dans la forme et le matériau, la fiction de la disjonction du chant et du poème. La « disjonction met l'accent sur l'écart séparant poésie et musique où résonne l'énigme de leur parenté » tandis que la fiction affirme « le caractère imaginaire d'une opération dont le chant n'est plus la cristallisation mais seulement une modalité parmi d'autres de la mise en résonance de l'écart²⁸¹ ».

280. En référence à l'injonction mallarméenne de « la disparition élocutoire du poète », condition de possibilité de « l'œuvre pure » (*Crise de vers*).

281. BONNET Antoine, « Le choix d'un poèm(t)e. De la mise en musique à l'essai musical », *Le Choix d'un poème. La poésie saisie par la musique*, BONNET Antoine et MARTEAU Frédéric (dir.), Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 26.

Chapitre 4 : Œdipe sur la route, une illustration sonore d'affects

Avec le premier opus bauchaulien de Bartholomée, nous sommes face à un ample récit en quatre actes. La matière musicale, conçue dans le plus grand respect du texte et tendue vers la traduction du drame contenu dans le livret, peut être dite mimétique dans la mesure où elle s'organise comme un récit. Márta Grabócz, important les résultats de la narratologie dans le champ musicologique, tient ainsi la narrativité « comme le principe organisateur de tout discours²⁸² ». Nous n'entrerons pas dans le détail de la morphologie des textes narratifs mise en évidence dans les travaux d'un Propp²⁸³ ou d'un Greimas²⁸⁴, animés par la recherche des universaux du langage, mais rappellerons simplement le schéma archétypique du récit qui sert de support aux musicologues narratologues :

Finale,ment, tout le processus dramatique du récit peut être interprété comme le renversement d'une situation initiale, qu'on peut décrire en gros comme rupture d'un ordre, au bénéfice d'une situation terminale, conçue comme restauration de l'ordre. Cette opposition admet diverses modalités secondaires : de la privation à l'acquisition, de la séparation à la conjonction, de l'aliénation à la réintégration²⁸⁵.

Dans *Œdipe sur la route*, le récit musical déploie un temps chronologique d'une grande souplesse agogique et distribue les rôles des personnages d'après les conventions vocales propres au genre : Œdipe, Antigone et Clios sont campés par les trois tessitures typiques de l'opéra depuis, *grosso modo*, Monteverdi. Œdipe, figure paternelle, est baryton ; Antigone, sa fille, est soprano ; et Clios, le compagnon de route des deux protagonistes et l'impossible amour d'Antigone, ténor. Enfin Diotime et Calliope sont des mezzo, comme le veut la tradition concernant les guérisseuses et les sages. Quant au chœur, il ne paraît pas sur le plateau mais reste en coulisses. Il n'incarne donc pas, comme dans la tragédie athénienne, la

282. GRABÓCZ Márta, *Musique, narrativité, signification*, Paris : L'Harmattan, 2009, p. 49. et 50.

283. PROPP Vladimir Âkovlevič, *Morphologie du conte*, Paris : Gallimard, 1970.

284. GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris : Larousse, 1966.

285. RICŒUR Paul, « Le récit de fiction », dans *La Narrativité*, TIFFENEAU Dorian (dir.), Paris : Éditions du CNRS, 1980, p. 38.

voix de la cité mais, enrichissant la palette vocale du compositeur, résonne comme une voix impersonnelle – la voix des profondeurs du rêve ou plus généralement de l'inconscient.

Le vocabulaire mélodique est extrêmement riche – on dénombre pas moins de seize motifs²⁸⁶ – mais provient d'une matrice intervallique élémentaire. C'est l'une des marques principales de l'atonalisme de Pierre Bartholomée. Ainsi, bien que la conduite du discours semble être le résultat de la succession circonstancielle (occurentielle) des motifs, au gré de la présence d'un personnage ou à la faveur d'une situation donnée, le raffinement de l'écriture orchestrale lui donne une grande fluidité. En outre, les voix, quasiment toujours syllabiques, s'intègrent parfaitement à la continuité de ce flux, rythmées qu'elles sont par la prosodie du poème de Bauchau. À la suite de Brigitte Van Wymeersch, on affirmera que la « progression intérieure des personnages et leur errance sont traduites à la fois au niveau du rythme et de la mélodie²⁸⁷. »

Le metteur en scène Philippe Sireuil transpose, prolonge cette souplesse et cette fidélité au livret – tant du point de vue dramatique que poétique – sur une scène où l'épure des lignes, des décors comme des costumes, émousse le réalisme et les références convenues à l'antique et à la tragédie. Les courbes et les larges coups de pinceau qui recouvrent le mur de scène suggèrent un espace inassignable et infini – au sens strict de non-fini. Il ne s'agit pas ici de restituer leur « noble simplicité et calme grandeur », d'après la formule célèbre de Winckelmann²⁸⁸ mais de fabriquer un équivalent scénique au texte de Bauchau, un équivalent dont nous verrons qu'il souligne la perte du sens, suggérée chez le romancier et opérée par le compositeur.

. Analyse linéaire

L'opéra *Œdipe sur la route* se déploie, ainsi que Pierre Bartholomée nous l'a exposé, selon le plan classique de la sonate, à savoir quatre mouvements correspondant aux quatre actes et se déclinant comme suit :

286. Voir *infra*.

287. VAN WYMEERSCH Brigitte et WATTHÉE-DELMOTTE Myriam, « Bauchau et Bartholomée : du roman à l'opéra », dans *Textyles*, n° 26-27, p. 120.

288. WINCKELMANN Johan Joachim, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, 1755 (edle Einfalt und stille Größe).

Acte I	Acte II	Acte III	Acte IV
Forme sonate	Mouvement lent de forme <i>Lied</i>	Scherzo	Rondo

Tableau 7: Œdipe sur la route suit le plan de la forme sonate

1. Acte I : réminiscence de la forme sonate²⁸⁹

Toujours guidée par le compositeur en personne, nous avons découpé le premier mouvement en suivant de nouveau le plan habituel de la forme sonate. La perception des parties – exposition, développement, réexposition et coda – est émuée par la récurrence des motifs mais l'un d'eux, celui de l'étirement, balise malgré tout très clairement l'enchaînement des sections internes. Celles-ci ne se confondent pas tout à fait avec le découpage du livret en scènes. Nous avons toutefois indiqué leur numérotation au fil de l'analyse afin de faciliter le report à la partition. Le tableau ci-dessous présente de façon schématique la structure de ce premier acte et doit servir de guide-âne à la lecture de l'analyse linéaire qui suit.

Prélude	quelque chose s'échafaude, étirement intervallique		
Exposition	a)	b)	a') « mise en route »
Développement (en deux groupes)	Groupe 1 : c)	d)	e)
	intermède		
	Groupe 2 : f) retour au dialogue arioso	g)	h) récit de Cléos
Réexposition	étirement intervallique		
Coda	liquidation		

Tableau 8: schéma résumé de l'acte I

1.a. Prélude

Il n'y a pas à proprement parler d'ouverture, tout juste un court prélude. Le rideau se lève en même temps que se font entendre les premières notes, ou plutôt la première note : un *si* brodé, frotté et par là même rendu instable [cf. exemple n° 1²⁹⁰]. Cette instabilité conduit à un geste d'étirement produit par de larges intervalles disjoints descendants, qui une septième majeure (clarinette basse, premier et second bassons), qui une sixte mineure (premier trombone et violoncelles). L'immobilité mélodique est animée par une grande mobilité

289. Voir schéma formel en annexe.

290. Les exemples sont reproduits en annexe.

timbrale. Après une pause générale, ce geste d'étirement partant d'un *si* à l'unisson cette fois, est repris. Il est donc varié. Le tuba fait entendre une quinzième mineure descendante (mes. 4) sur laquelle le cor anglais prend appui pour inverser la vapeur et faire sonner, *crescendo*, une neuvième mineure (octave augmentée) ascendante. Nous sommes au début de l'opéra ainsi qu'au début du roman.

L'auditeur-spectateur, à qui il n'est encore donné de voir qu'un Œdipe endormi et immobile, sur un plateau baigné d'une sombre lumière bleue, est plongé non in *medias res* mais à l'intérieur du son. En effet, aucune mélodie mais un son d'orchestre sculpté qui donne à entendre, si cela était possible, l'intériorité du personnage en présence, par un travail timbral raffiné, et même une vie timbrale. L'inquiétante activité de son sommeil profond est projetée là, devant nous. Nous sommes à l'intérieur du son comme, peut-être, la musique nous fait pénétrer le rêve d'Œdipe.

1.b. Exposition

Premier groupe : première section (a)

Un motif émerge, marquant le début de l'exposition, (double octave : deux septièmes majeures ascendantes) à la trompette (mes. 6) [cf. exemple n° 1], doublée par les deuxième violons sur fond de circulation des intervalles liminaires (sixte mineure, ascendante cette fois, aux cors 3 et altos par exemple). C'est une tension qui pointe vers une sortie de la torpeur initiale. La tension redescend. La musique progresse par paliers successifs. Son moteur en est la répétition-variation car à nouveau, le motif est repris (mes. 9) varié, par les hautbois et les premiers violons puis exacerbé par le *tutti* (mes. 10) et l'intervalle de neuvième majeure. Puis la tension reflue, comme en témoigne, *piano*, l'intervalle descendant de neuvième mineure des premiers violons, pour laisser place au motif de l'histoire d'Œdipe, autrement dit le motif du mythe (mes. 15) [cf. exemple n° 2].

Si la répétition-variation est à la source de la germination du discours, le double mouvement en *arsis-thesis* en assure l'articulation. Les oppositions de masses servent la dramatisation du discours musical. Dès les premières pages, un certain nombre d'ingrédients typiques du drame en musique sont convoqués.

Œdipe est toujours allongé, d'abord immobile puis frémissant un peu. La quasi obscurité nous empêche de distinguer quoi que ce soit de son vêtement. On ne voit que le bandeau sur ses yeux.

Le chœur, lointain et insituable, puisqu'il est hors champ, en coulisse, nous rappelle les derniers événements de la tragédie *Œdipe roi*. Commenant sur un *si b*, son intervention est en retrait par rapport au *si* initial à partir duquel le discours s'est déployé.

CHŒUR.
Les blessures des yeux d'Œdipe, qui ont saigné si longtemps,
Se cicatrisent.
On ne voit plus couler sur ses joues les larmes noires
Qui font peur²⁹¹. (mes. 16)

L'opposition des temps verbaux du texte – le passé composé à valeur de *perfectum*, c'est-à-dire de passé révolu et le présent d'énonciation – atteste ce retrait. L'invisibilité du chœur crée un espace, ouvre la scène en abolissant les frontières de la rampe, des coulisses et du mur de scène. Nous sommes dans le présent des personnages, c'est-à-dire leur présence mais aucun temps chronologique n'est proposé (hormis de discrètes indications telles que le jour ou la nuit). L'orchestre (mes. 22-33) s'individualise – effet de présence des entrées canoniques – afin de témoigner lui aussi.

Deux silhouettes passent à l'arrière-plan : elles marchent à vive allure et la deuxième porte un bouclier. Il s'agit très vraisemblablement de Créon et de son escorte. L'orchestre se refait alors plus massif :

CHŒUR.
Créon a rétabli l'ordre²⁹². (mes. 33)

En outre, un figuralisme, les roulements de caisse claire, accompagne ce personnage et en fait une figure martiale. L'évocation du tambour militaire, signalé textuellement sur la partition (mes. 32), contribue également, par son caractère de *topos* musical, à mettre en évidence la violence du régime de Créon. Dans un grand *crescendo* et des trémolos vigoureux des cordes et des flûtes, l'emploi du mode de jeu martelé aux claviers et aux cuivres, l'orchestre dessine un grand geste de lever de rideau (mes. 36). C'est véritablement là que le drame commence : Œdipe se redresse et affronte l'aigle.

[scène 1]

Premier groupe : deuxième section (b)

La syntaxe musicale de Pierre Bartholomée est composée de motifs, de caractères musicaux différenciés mais apparentés, articulés par des effets dramatiques d'opposition de masses instrumentales ou modes de jeu. Le combat entre Œdipe et l'aigle est animé d'un

291. *Livret Œ*, p. 9.

292. *Livret Œ*, p. 9.

travail rythmique et polyphonique (mes. 46-58) [cf. exemple n° 3] brouillé par d'incessants relais de timbres. Ainsi on repère les motifs du drame et du mythe avant que celui d'Antigone, diatonique, ne mette fin au combat (mes. 60) [cf. exemple n° 4].

Vêtue d'une robe et d'un manteau clairs et coiffée d'une couronne, Antigone paraît. Elle vient répondre à l'appel de son père :

ANTIGONE.
Tu m'appelles sans cesse
dans ton cœur²⁹³. (mes. 70-71)

Œdipe lui oppose sa colère :

ŒDIPE.
Je n'appelle personne²⁹⁴. (mes. 63)

Cette réplique, encore tout empli de son cauchemar, est précédée et accompagnée par le motif du combat au basson (mes. 62) [cf. exemple n° 4] et entraîne un petit épisode *staccato*, une course des cordes et de la harpe (mes. 67) dramatisant les paroles d'Antigone à Œdipe. Pour ménager la compréhension du texte de ce dernier, souligné par le tuba, les cordes se taisent, n'intervenant qu'en effectif réduit, en notes piquées (mes. 74), et entre ses phrases : « Je pars²⁹⁵ ! » (mes. 73). Le motif du combat passe, *legato*, aux bassons puis la course reprend (mes. 79), faisant entendre la surprise inquiète d'Antigone.

L'alternance de deux régimes d'instrumentation, de modes de jeu, n'entame pas la cohérence du dialogue grâce à la permanence des motifs employés, mais campent, par deux caractères musicaux différenciés, les protagonistes.

Premier groupe : troisième section (a')

S'ouvre un grand passage énigmatique où la décision, la volonté s'affirme tout en ayant conscience de se diriger vers l'inconnu :

ŒDIPE.
Nulle part ! N'importe où. Hors de Thèbes²⁹⁶. (mes. 84)

L'intervalle de septième majeure qui fait grincer l'octave rappelle le motif d'Antigone ainsi que les intervalles disjoints des cordes (mes. 86) [cf. exemple n° 5]. Le motif

293. *Livret Œ*, p. 9.

294. *Livret Œ*, p. 9.

295. *Livret Œ*, p. 9.

296. *Livret Œ*, p. 10.

d'Antigone se fait entendre (mes. 92-94) et constitue une demande inconsciente d'Œdipe à sa fille de l'accompagner : il l'appelle dans son cœur.

La continuité de la partition naît du tuilage de ses subdivisions internes. Ici par exemple, la première scène englobe les sections (b) et (a') de l'exposition mais se prolonge au-delà de la fin de l'exposition (mes. 94). Bien qu'elle évolue au plus près du texte, notamment de sa prosodie et de ses articulations dramatiques, la musique n'en déploie pas moins sa propre logique. Ainsi, comme cela peut se pratiquer au cinéma, les fondus enchaînés sont constants.

Œdipe décide de prendre la route. En levée (mes. 90), le motif de l'histoire est entendu à la flûte et aux premiers violons, rythmiquement varié, puis rejoué au premier hautbois, au premier cor et aux altos divisés *fortissimo* et martelé. Puis on entend Antigone (mes. 92-93) à la première flûte, doublée par le piccolo, les clarinettes et soutenue par une harmonie tenue, dans l'aigu, de cloche et des cordes divisées, *diminuendo*. Les motifs se multiplient par juxtaposition. La grande pause qui suit le *perdendosi* précédent marque la fin de l'exposition. Sur scène, étreinte du père et de sa fille.

La « mise en route »

Annoncé par les premiers violons (levée mes. 90), le thème de l'histoire, émancipé de toute harmonie, revient à la clarinette en *la*, contrepunté par les altos et violoncelles dans un rythme inversé (mes. 95) : la tête rythmique des deux groupes d'instruments présente un enchaînement longue-brève à la clarinette, brève-longue aux cordes [cf. exemple n° 6]. La rencontre de conduites rythmiques contradictoires déstabilise la ligne mélodique expressive de la clarinette. Malgré cette claudication, on entend tout de même une marche. Bien que connue, car dérivée du motif du mythe, cette ligne constitue un nouveau caractère musical, le pas d'Œdipe. Les transitions, extrêmement travaillées, donnent au discours sa cohérence et sa continuité. Où va-t-on ? Nous ne le savons pas. On n'en connaît que les marcheurs. En effet, dans cette marche irrégulière entrent le trombone et le tuba (levée mes. 96) ainsi qu'Antigone dont on entend le motif caractéristique au premier hautbois et aux premiers violons (mes. 99-100).

Commence alors un récitatif arioso (mes. 101) entre Antigone et Polynice : souplesse de la ligne d'Antigone contre rigidité de celle du frère, doute, désir de comprendre contre certitude. Le motif de l'histoire d'Œdipe se fait entendre (mes. 110) à la clarinette en *la* puis aux premiers violons (mes. 112) mais ici il n'est pas bancal [cf. exemple n° 7] du fait d'une

homogénéité des mesures et contrairement à l'alternance des 5/8, 3/8 et 4/8 du premier énoncé (mes. 95).

Le motif du combat (mes. 116-119), calmé, *legato*, circule entre les bassons et les cordes graves. Polynice comprend qu'il n'arrêtera pas sa sœur et fait un geste de protection (« tu en auras besoin », mes. 118). Au fond de la scène, paraissent deux silhouettes, celles d'Étéocle et Ismène qui tentent encore de la retenir :

ÉTÉOCLE.
Antigone ! Reviens²⁹⁷ ! (mes. 127-129)

Rien à faire, le motif du combat, aux cordes dont le marimba vient enrichir la marche imperturbable, sont relayées par le piano (mes. 131) dans un autre caractère, plus lié, mais non moins motorique.

ANTIGONE.
Je dois le suivre, mendier pour lui²⁹⁸. (mes. 132-133)

Du « Pourquoi ? » d'Antigone (mes. 110) à la fin de la scène (mes. 133), on a affaire à une grande variété de résidus motiviques : le mythe, le combat, le drame, le motif d'Antigone sont mêlés à un nouvel élément, le pas d'Œdipe. Ils se voient affectés de nouveaux modes de jeu, nuances, caractères et leurs qualités initiales en sont transformées.

[scène 2]

1.c. Développement

Pendant que le rideau descend sur la scène, figurant la fermeture des portes de Thèbes et séparant Antigone de ses frères, un résumé musical compact de cinq mesures introduit la scène [cf. exemple n° 8]. À partir du motif d'Œdipe (mes. 134), l'orchestre procède au même étirement intervallique qu'au début de l'exposition (mes. 6). Cette dynamique d'étirement mélodique ascendant prélude à l'émergence de quelque chose de neuf : au tout début, elle donne à entendre la sortie de la torpeur dépressive d'Œdipe en même temps que s'invente la musique. Ici, c'est la décision d'Antigone de suivre son père.

La mise en scène suggère ce parallèle et cette parenté de caractère, de psychologie entre le père et sa fille : ainsi qu'Œdipe s'est redressé, s'est levé pour combattre l'aigle et quitter Thèbes, Antigone s'écroule, s'apitoyant, pour mieux se redresser ensuite et s'engager sur la route (mes. 139). Mais son « cœur, hélas, est déchiré » (mes. 140-141) et Antigone est à jamais séparée.

297. *Livret Œ*, p. 10.

298. *Livret Œ*, p. 10.

Le monologue d'Antigone

Dans une lumière bleue – attachée tout au long de l'opéra à la féminité – Antigone déploie un grand monologue arioso, articulé en trois sections disproportionnées : la douleur du déchirement ; la colère et enfin l'incorporation de la décision. La répétition anaphorique variée de son « Me voici sur la route » nous embarque dans son intériorité. Lent et très vertical, non contrarié de rythmes antagoniques, le motif du pas d'Œdipe, dessine l'horizon de la route, choisi par Antigone, appelée par Œdipe [cf. exemple n° 9].

À cela répond, sans transition, la colère contre la fatalité : la route apparaît comme l'échappatoire, le refus de l'ordre des frères et de Créon, de son « corps de garçon », autrement dit de l'ordre viril de Thèbes. Dans un tempo rapide, sur fond de motif du combat piqué au marimba et aux cordes (mes. 148) [cf. exemple n° 9], Antigone crache sa colère contre son sort de jeune fille ignorante :

ANTIGONE.

Me voici sur la route, sans manteau, sans souliers,

Ne sachant de la vie que ces choses inutiles

Qui conviennent à la fille d'un roi.

Colère contre mes frères.

Colère contre Créon.

Colère contre moi, avec ce corps de garçon²⁹⁹. (mes. 149-164)

La dernière section, juxtaposée, dans une nuance piano et des lignes fluides, présente un motif d'Œdipe plein de douceur, à la clarinette basse et au piano (mes. 165) puis à la première clarinette [cf. exemple n° 10]. Antigone s'apaise, comme prenant conscience de quelque chose. On voit une figure féminine, voilée, passer lentement au fond de la scène. Jocaste, telle une apparition hallucinée, une réponse à la révolte d'Antigone contre la domination masculine, l'encourage à prendre patience. Venue des coulisses, la voix mystérieuse du chœur endosse cette parole maternelle, planant sur les timbres cristallins de la harpe, du célesta et des cordes divisées :

CHŒUR.

Patience, ma fille³⁰⁰. (mes. 168)

Cette « brève extase », dicit Pierre Bartholomé³⁰¹, autorise Antigone à assumer sa décision de prendre la route, à incorporer son geste de liberté et d'autodétermination. Auto-suffisant, le motif du chœur s'harmonise lui-même [cf. exemple n° 10]. Elle prononce alors une

299. *Livret Œ*, p. 11.

300. *Livret Œ*, p. 11.

301. Entretien du 27 avril 2012 à Ottignies.

troisième et dernière fois le « Me voici sur la route », sereinement. La séparation, si elle n'est pas effacée, est assumée et exprimée dans une courte phrase musicale (mes. 180) qui prend la forme d'une arche (posée sur deux *fa* #), figurant la complétude-plénitude du choix du personnage qui s'éloigne.

Alors le motif du pas claudiquant (mes. 181) nous plonge maintenant dans le présent d'Œdipe, sur la route telle qu'il peut la prendre, et ménage une courte transition [cf. exemple n° 11] vers la scène suivante, occupée par le monologue d'Œdipe. Si la lumière bleue représente d'une part la nuit et d'autre part la femme, autrement dit Jocaste et Antigone, bien que la féminité soit pour elle problématique, pour Œdipe et son vertige, le metteur en scène fait le choix du rouge. Ainsi éclairé, l'allure du personnage nous est maintenant visible. Portant un manteau brun, un habit et des bottes rouges, ses cheveux roux donnent d'Œdipe une image sauvage tout droit sortie des récits de Bauchau.

[scène 3]

Le monologue d'Œdipe

Prolongement et réponse du précédent, ce monologue permet aussi et surtout une retransition vers l'affect de la colère. La ligne vocale d'Œdipe est éclatée, ponctuée d'interventions violentes de l'orchestre, brossant en musique le paysage des mots du personnage : « vertige », « je me hâte », « m'écrouler » appartiennent au réseau lexical de sa disposition tant physique que psychologique tandis que sont dépeints son trouble à l'aide de correspondances poétiques avec la nature, en l'occurrence le déchaînement des éléments :

ŒDIPE.
Vent ! Feux du soleil, brouillard,
Éclairs stridents
Désir de la chute³⁰² ! (mes. 191-197)

L'évocation d'Antigone sur le motif des blessures des yeux d'Œdipe (mes. 208) [cf. exemple n° 12] n'est pas anodin : c'est elle qui sera ses yeux dans leur longue errance. Œdipe disparaît (à droite de la scène). Le contour disjoint de ce motif et son inflexion suspensive suggèrent aussi l'imploration, la prière : à nouveau, Œdipe l'appelle dans son cœur.

Le retour du motif du pas (mes. 213) clôt le monologue et la deuxième scène. Il circule aux différents pupitres avant de laisser la place, dans une nuance *piano*, à celui de l'histoire (mes. 220), à la flûte et au célesta, qui prélude à la scène suivante. C'est la fin du premier

302. *Livret Œ*, p. 11.

groupe (mes. 225). Ici encore, le discours musical est décalé par rapport aux arêtes formelles : le flux narratif est ininterrompu.

[scène 4]

Deuxième groupe : première section (c)

Nous avons affaire à un intermède anecdotique ancré dans le temps quotidien de la route : trouver un abri pour la nuit, de l'eau, du pain pour se nourrir. Une paysanne, Ilyssa, entre sur scène. Elle puise de l'eau. Les éléments musicaux sont simples, typiques [cf. exemple n° 13]. La lumière, blanche, fait voir le décor en gris. Sans être la grisaille du quotidien, avec toutes les connotations péjoratives que l'expression implique, et bien qu'il soit des plus rudimentaires (pas ou très peu d'accessoires référentiels), ce décor peut être qualifié de réaliste. De même les gestes et actions des personnages : une femme puise de l'eau, un vigneron protège ses raisins. La référentialité est indéniable mais discrète. Ici, la frugalité du décor et la teneur naturaliste du texte symbolisent l'humilité d'Œdipe :

ŒDIPE.
Toujours à genoux.
Ne m'approche pas.
Mais donne un peu de ton pain pour ce jour³⁰³. (mes. 257-262)

En outre, le texte choisit certes ses mots dans un vocabulaire usuel mais leur rend toute leur poésie originelle, d'une justesse presque naïve, par son extrême économie.

Un roulement de caisse claire imitant un tambour militaire (mes. 227) [cf. exemple n° 13] vient commenter l'ancienne habitude d'Œdipe de se verser de l'eau sur la tête, habitude qu'identifie immédiatement la paysanne rencontrée. Dans les moments de dialogue à fonction purement narrative, le style arioso – qui constitue la norme vocale de la partition – se rapproche un peu du récitatif. Cela nourrit la dynamique du contraste et de la *varietas*, nécessaire dans un spectacle d'opéra. L'intrusion d'un élément perturbateur (mes. 231, le vol des raisins) puis l'épisode de la reconnaissance d'Œdipe, simple aveugle par les villageois (mes. 241) appartiennent au schéma narratif.

L'utilisation du motif du pas d'Œdipe (mes. 236), ici très lent, en *trémolo* aux cordes, que le reste de l'orchestre colore par des tenues alternées, accompagne la reconnaissance et le mouvement de recul du vigneron devant l'aveugle. On le retrouve, fragile, aux altos et violoncelles divisés (mes. 244) [cf. exemple n° 14]. La voix d'Œdipe s'élève en une prière (mes. 245) dont l'intonation est celle du chœur (mes. 16), autrement dit du motif des

303. *Livret Œ*, p. 12.

blessures. Le rythme iambique tendu vers l'aigu trahit la peur qui s'empare du vigneron après qu'il a deviné l'identité de l'aveugle :

LE VIGNERON.
Tu es Œdipe !
L'ancien tyran³⁰⁴... (mes. 252-254)

La courte suspension du temps quotidien, favorisée par la fluidité lente, quasi non mesurée, de la prière en forme de mélodie accompagnée, laisse ainsi place à l'agitation et à un temps strié (mes. 251) produit par un travail rythmique des cordes. À nouveau, Œdipe répond d'un ton égal et humble, lentement, et sa voix se mêle à celle, très lyrique, du violoncelle solo, et celle très grave du tuba. Œdipe, aveugle, s'en remet au présent de ce qui advient sur la route. Il ne cherche à cacher ni sa condition d'aveugle boiteux ni son nom de roi déchu. Ce n'est pas par contrition qu'il s'humilie volontairement, comme le croit Antigone (mes. 268-269) :

ŒDIPE.
Je demande du pain et je dis ce qui est³⁰⁵. (mes. 270-274)

Cette affirmation au présent gnomique, de vérité générale, s'appuie sur la ligne en arche des contrebasses (avec appui initial et terminal sur le *ré* #) qui dit le caractère inébranlable de ce présent dont il ne faut pas avoir honte (mes. 271-274) [cf. exemple n° 15].

L'orchestre s'ébranle et perturbe le présent dont Œdipe est le dépositaire, celui de la route, pour lui en opposer un autre, celui du sang et de la violence, qu'il connaît bien mais qu'il a décidé de surmonter. *Tutti, crescendo*, il installe une tension qui conduit à une deuxième révélation. Ilyssa avertit Antigone :

ILYSSA.
Prends garde ! Clios, le bandit,
Est dans le pays³⁰⁶. (mes. 280-282)

Deuxième groupe : deuxième section (d)

L'orchestre, qui se tait pour laisser parler les personnages, reprend *fortissimo* (mes. 283) [cf. exemple n° 16]. Des motifs connus circulent et nourrissent le discours musical (mes. 284 : motif de l'histoire d'Œdipe aux altos). L'arrivée du nouveau personnage est entourée d'un effrayant mystère. Affublé d'abord d'une épithète, certes peu reluisante, mais non entaché de sang, Clios le bandit est ensuite décrit comme un criminel qui tue les femmes

304. *Livret Œ*, p. 12.

305. *Livret Œ*, p. 13.

306. *Livret Œ*, p. 13.

qu'il séduit. La voix d'Ilyssa, pour cette mise en garde, se fait séductrice à l'évocation de la beauté de cet homme dangereux. Sa ligne chromatique souple de triolets au tempo alangui est irisée par l'entremêlement, dans le registre aigu, des lignes d'un contrepoint original de timbres : les cordes solistes, la première clarinette et le célesta (mes. 285-289). Mais de nouveau l'orchestre sourd, tapi dans l'ombre, laissant résonner dans toute sa noirceur l'avertissement de la paysanne :

ILYSSA.
Après, il les tue³⁰⁷ ! (mes. 290-293)

Intermède

Informés, le père et sa fille se remettent en chemin. L'étirement du début (mes. 296) débouche sur l'énoncé du pas d'Œdipe (mes. 299) [cf. exemple n° 17] qui circule fragmenté sous forme de relais de timbres. La difficulté de la marche est patente mais l'orchestre met fin, *fortissimo subito* (mes. 305), à cette insistance. Œdipe prend la parole pour supplier Antigone de rentrer à Thèbes. C'est un aveu d'impuissance :

ŒDIPE.
Je ne suis plus capable de te protéger³⁰⁸ (mes. 308)

Mais on entend le motif d'Antigone dans l'écho de l'orchestre (harpe et premiers violons, mes. 311) : toujours il l'appelle dans son cœur. À moins que ce ne soit l'espérance qui se fasse entendre, ce que la succession, et non la superposition des motifs, suggère peut-être davantage. De la même manière, les motifs du pas, non claudiquant, vertical, et d'Antigone se répondent de nouveau (resp. mes. 313-316 et 317) [cf. exemple n° 18].

Pour toute réponse, Antigone le suit. Le changement d'orchestration (flûtes, bassons et harpe égrènent le motif d'Antigone, mes. 319 au lieu des trompettes et trombones mes. 317) et le tempo plus allant rendent l'atmosphère plus tendre. Mais des bribes du motif du drame (mes. 321 et 323) perturbent cette quiétude et hache la question d'Antigone :

ANTIGONE.
Qui t'as donné ce chapeau³⁰⁹ ? (mes. 322-324)

Notons que le renouvellement de l'orchestration, en l'occurrence entre les énoncés du motif d'Antigone (mes. 317 et 319), peut tenir lieu, c'est le cas ici, d'ellipse narrative. La musique

307. *Livret Œ*, p. 13.

308. *Livret Œ*, p. 13.

309. *Livret Œ*, p. 13.

respecte discrètement ces notations implicites du livret en proposant un changement, après une pause générale, d'instrumentation et de tempo.

Le compositeur choisit à cet endroit de procéder par glissement discret plutôt que par contraste brutal comme cela a pu être le cas dans la scène précédente. Nous percevons, plus que nous ne comprenons, que les deux protagonistes cheminent, et ce malgré l'absence d'indications chronologiques. Voilà qui participe de la *déréalisation du réalisme* de l'œuvre et de son ancrage onirique. À cet égard, le début – du roman comme de l'opéra – est bien un rêve. Œdipe se réveille-t-il vraiment ou entrons-nous avec lui dans ce rêve ?

Encore ébranlée par la menace du bandit criminel, Antigone pressent quelque danger. Œdipe lui-même a perçu une présence, un « chasseur ». Le choix de ce terme fait des deux errants des proies surveillées. Ici encore, sa phrase musicale est encadrée par une même note, *mi b* et *ré #* (mes. 326-328). Comme si sa voix lui servait de guide, de bâton d'aveugle. Les cordes, qui font entendre la tête du motif du pas, suspendent leur énoncé sur une longue tenue, laissant parler Œdipe pendant que de lourds *pizz* bartokiens de contrebasse ainsi que des roulements de timbales dramatisent la situation et que le cor bouché, au son lointain et mystérieux, rappelle effectivement la figure du chasseur et nous installe dans une épaisse forêt. L'intervalle de quinte diminuée qu'il joue provient du motif de l'inconnu (mes. 327).

Interlude

Quelques mesures de mystère (mes. 329-333), où les lents *glissandi* des cordes nous installent sur un terrain instable [cf. exemple n° 19], laissent place, après un court *crescendo*, à l'introduction de la scène suivante (mes. 334). Ces deux séquences s'enchaînent grâce à la tenue et aux trémolos de la première flûte, tout en créant une atmosphère neuve à l'aide, une fois encore, de combinaisons timbrales renouvelées. L'atmosphère pastorale qui s'invite provient de la présence de réminiscences du chant du pâtre de Wagner³¹⁰ à la partie des clarinettes puis des hautbois et des flûtes (mes. 334 et *sq.*). Ce nouveau « décor musical » suggère au metteur en scène un nouveau dispositif.

En effet, le compositeur prévoit des éclairages – au moyen de variation de l'orchestration et de l'introduction de figures musicales typiques – qui sont autant de suggestions de changements de décor pour le metteur en scène.

310. Il s'agit de l'épisode qui précède le chœur des pèlerins à la fin de la première scène du premier acte de *Tannhäuser*.

Le rideau est abaissé et des appels de douzième (quinte juste redoublée) aux clarinettes et de sixte mineure à la première trompette ménagent le suspens. Le motif du drame aux cordes (mes. 339) déclenche le lever de rideau et découvre le plateau baigné maintenant d'une lumière rouge qui met en valeur les pourpres du mur de fond. Cette lumière de crépuscule suggère que le jour baisse et nous renseigne, bien qu'allusivement, sur l'écoulement du temps narratif. C'est également le rouge du feu ardent du personnage qui observe la toilette d'Antigone, le rouge du meurtre. Une teinte plurivoque, dont la chaleur inquiète autant qu'elle promet des lendemains plus heureux³¹¹. Les cuivres, trombones et tuba, résonnent dans le grave et conduisent à la scène suivante.

[scène 5]

L'on entend à nouveau, significativement, le motif du drame, aux cordes (mes. 343) puis à la trompette, troisième basson et clarinettes (mes. 345). Le dialogue entre Clios et Antigone, dans l'économie du livret, permet la présentation de ce nouveau personnage, d'abord violent et cruel, et prélude à une longue scène d'action, sa lutte contre Antigone d'abord puis surtout contre Œdipe qui intervient pour protéger sa fille. Les fluctuations du tempo épousent le rythme de la lutte :

Hésitant (mes. 349) – à Tempo (mes. 350) – un peu retenu (mes. 353) – à Tempo (356) – un peu retenu (mes. 359) – à Tempo vivo (2) (mes. 360) – rall. (mes. 377) – un peu plus animé (mes. 378) – soudain moins vite (mes. 391) [nouvelle section].

Les modes de jeu (*marcato*, martelé, piqué), la multitude des accents, les changements de masses, la préférence aux intervalles très disjoints dans un discours qui remplit l'espace en martelant chaque double croche, le tout dans des nuances à dominante *forte*, font de la fosse le miroir grossissant de l'action [cf. exemple n° 20]. Quand Antigone appelle Œdipe (« Père, aide-moi³¹² ! », mes. 372), le demi-soupir qui fait office de virgule musicale, s'il n'est pas « traduit » musicalement par un silence, est comme une bouffée d'angoisse. En effet, la soudaine baisse de l'effectif orchestral, seuls les premiers violons jouent pleinement, met le cri d'Antigone au premier plan et le contraste suffit à produire l'effet du silence.

Le calme que répand l'arrivée d'Œdipe illustre en filigrane et par anticipation son pouvoir tempérant de maïeuticien. Ce qu'Œdipe doit accomplir sur lui-même, il va d'abord, bien qu'involontairement, l'éprouver sur les autres. Son assurance lui permet de vaincre Clios qu'Antigone lui demande *in extremis* d'épargner :

311. On pense ici à la fresque de Clios qui prend feu à la fin du roman et de l'opéra.

312. *Livret Œ*, p. 14.

ANTIGONE.
Père ! Ne le tue pas³¹³. (mes. 389-390)

En écho à sa prière, flûtes et clarinettes font entendre le motif d'Antigone (mes. 392). Alors, désormais réglé, s'égrène *pianissimo* aux cordes solistes, le rythme régulier d'un véritable dialogue entre ces trois personnages (mes. 392 et *sq.*). La présence du motif d'Antigone à l'orée de cette nouvelle section en fait la garante de l'écoute et de la parole attentives, d'une compréhension rendue enfin possible. Œdipe est un maïeuticien, certes, mais sans Antigone, rien de possible.

Impressionné, Clios est forcé de reconnaître les prodiges d'Œdipe :

CLIOS.
Tu es... tu es *vraiment* aveugle³¹⁴ ? (mes. 393)

Cette reconnaissance donne à cette scène valeur d'épreuve : c'est la première étape du long travail identitaire qu'Œdipe et lui-même vont mener conjointement.

ŒDIPE (à CLIOS).
Quel est ton nom³¹⁵ ? (mes. 396)

Dire, proférer son nom et plus largement nommer sont des actes hautement symboliques. Il y a dans cet échange, *a priori* banal entre deux individus qui se rencontrent pour la première fois, une charge signifiante particulière. Il se pare ici d'une aura quasi-rituelle. Pouvoir se nommer mutuellement doit autoriser ensuite à se connaître soi-même. Or tout à l'heure, à Antigone surprise et apeurée à la vue de cet étranger qui l'observait, Clios a tu son nom :

CLIOS.
Je suis l'homme qui marche sans bruit³¹⁶. (mes. 351)

À Œdipe qui l'a désarmé et épargné, il se nomme enfin. On entend alors aux cordes le motif de l'histoire d'Œdipe qui est aussi celui de la mémoire du mythe dans lequel Clios, à son tour, est entré. Mais il s'empresse de corriger :

CLIOS.
Dans ce pays on m'appelle Clios le bandit³¹⁷. (mes. 400-401)

313. *Livret Œ*, p. 14.

314. *Livret ŒSR*, p. 15 (nous soulignons).

315. *Livret ŒSR*, p. 15.

316. *Livret ŒSR*, p. 14.

317. *Livret Œ*, p. 15.

Dérivé du motif précédent, retentit alors celui de la rumeur (qui est aussi celui du combat) en valeurs brèves, *legato*, aux bassons (mes. 402) [cf. exemple n° 21]. En effet, Clios est encore le chasseur silencieux.

Suit une brève séquence, strictement factuelle, autour du départ de Clios, et caractérisée par un chant très proche du parlé. Cet aspect factuel se retrouve dans l'agencement hétéroclite des événements sonores et de la diversité pointilliste des timbres qu'unifie la tête du motif de l'histoire (mes. 402-407). Les mesures 408 et 409 exploitent, entre autres intervalles disjoints, celui de quinte diminuée, symbole de l'inconnu. Inconnu car Clios n'est pas encore celui qu'il va devenir et n'est par conséquent pas affublé d'un caractère musical déterminé.

Le dialogue des motifs d'Antigone et du pas d'Œdipe (mes. 409-414) [cf. exemple n° 22] prend le relais, les deux personnages sont de nouveau seuls, Clios s'est éloigné. La vie quotidienne reprend.

ŒDIPE.
Puisqu'il y a du pain, mangeons³¹⁸. (mes. 416-417)

Alors nos héros mangent et tentent de comprendre comment Œdipe a bien pu vaincre ce bandit qui les a surpris, « sans voir³¹⁹ » (mes. 420). Une mesure d'étirement intervallique, deux sauts successifs de neuvième mineure (mes. 422), dramatise l'explication d'Œdipe, encore sous le choc de cette force si contrastante avec son pas mal assuré. L'urgence, sauver Antigone, a laissé son corps parler avant son esprit :

ŒDIPE.
J'étais en gloire³²⁰. (mes. 427)

Le mot gloire est mis en valeur par une septième majeure de joie, de triomphe. Œdipe serait donc toujours roi³²¹.

ŒDIPE.
Puis tout est revenu,
Je suis lourd comme avant³²². (mes. 429-431)

Joie que le motif du pas au chromatisme très serré (mes. 430) a tôt fait de dissiper. La scène se referme sur le souvenir apaisé du combat, bien que l'évocation admirative d'Antigone des

318. *Livret Œ*, p. 15.

319. *Livret Œ*, p. 15.

320. *Livret Œ*, p. 15.

321. Cette réplique annonce par anticipation la réconciliation intérieure du personnage au troisième acte.

322. *Livret Œ*, p. 15.

mérites de Clios soit mêlée d'inquiétude : Clios est un guerrier « très habile » (mes. 435) et « trop³²³ » beau (mes. 440). Et sur l'aveu d'Œdipe du bonheur de n'être pas seul :

ŒDIPE.

Je suis heureux que tu sois là, Antigone³²⁴. (mes. 442)

Intermède

Le rideau est abaissé, laissant la salle plongée dans une lumière bleue. Le motif de l'étirement (mes. 447) suggère l'éveil de la conscience, comme au tout début quand Œdipe sort de sa torpeur cauchemardesque. Le spectateur comprend que la nuit s'écoule. Mais ici, la tension est moindre [cf. exemple n° 23]. Pas de crescendo mais une expressivité plus contenue pour un effectif restreint (cordes, bassons et cors). La deuxième vague d'étirement (mes. 451), conduit par les altos et les violoncelles, débouchent sur le motif du pas d'Œdipe (mes. 452). L'orchestration est enrichie mais la nuance *piano* est maintenue. Le rideau se lève et Clios entre, accompagné par le motif de l'inconnu (mes. 459) [cf. exemple n° 24].

[scène 6]

2^e groupe : 3^e section (e)

Cette grande scène, en forme de dialogue *arioso*, présente de nouveaux éléments. La violence y est l'affect prépondérant. Quasiment sans transition, du fait du tuilage avec le motif de l'histoire aux trompettes et trombones (mes. 461), l'intervention *f* du piano et des percussions nous transportent dans un autre univers sonore. Le discours de Clios semble précipité. Pourtant, le tempo n'est pas rapide. C'est le rythme saccadé, emprunté à celui du motif du combat, qui produit cet empressement. De plus, son discours est contre-pointé par le motif de la rumeur (du combat?) égrené par le piano en triples croches et des interventions non régulières de percussions diverses et de *pizz.* On dirait que Clios tente de se débarrasser par la parole des actes accomplis dont l'horreur lui brûle les lèvres. Le réseau lexical du « crime » (« violer une fille », « tuer ») a envahi son récit (mes. 465-467).

Dès que le dialogue avec Œdipe s'instaure (mes. 470), l'asymétrie des mesures (5/8 ; 4/8 ; 3/8 ; 5/8 ; 7/8 ; 6/8 ; 5/8 ; 3/8 ; 7/16 ; etc.) fait écho au désarroi de Clios [cf. exemple n° 25]. Imperturbable, faisant de nouveau taire l'agitation de l'orchestre, Œdipe répond que tous les crimes n'ont finalement pu être commis puisque lui-même et Antigone sont vivants

323. *Livret Œ*, p. 15.

324. *Livret Œ*, p. 16.

(mes. 469). La frénésie de Clios n'en est pas apaisée et il poursuit sur le même ton car il cherche à capter l'attention d'Œdipe :

CLIOS.
Ce matin quelqu'un m'a appelé³²⁵. (mes. 472)

Fortissimo, les premiers basson et cor ainsi que les altos et violoncelles entonnent le motif de l'étirement, de l'ébranlement intérieur de la conscience.

CLIOS.
C'était toi ! lui crie-t-il³²⁶ (mes. 477)

Comme Antigone, Clios a entendu en lui la voix d'Œdipe. Œdipe, dont le calme s'exprime à l'orchestre par des notes tenues formant des « harmonies » stables, pardonne et congédie Clios :

ŒDIPE.
Tout est oublié. Va en paix.
[...]
Tu es libre³²⁷. (mes. 481-485)

Et l'oubli est manifeste puisque du motif des blessures des yeux d'Œdipe ne sont conservés que les deux premiers intervalles (mes. 481) [cf. exemple n° 26]. Ce moment est décisif car il permet à Clios de rapprocher les crimes des deux hommes, procédé rhétorique efficace. En effet, pour forcer Œdipe à accepter sa présence sur la route, il lui démontre que la liberté qu'il croit lui rendre n'est qu'un leurre. Le roi déchu le sait bien, lui qui, dans sa gloire aveuglante, a tué son père et épousé sa mère. Ce souvenir douloureux provoque la colère d'Œdipe et il répète :

ŒDIPE.
Je n'appelle personne³²⁸. (mes. 494)

Ce moment est également l'occasion de faire entrevoir à Œdipe l'idée que, s'il a été très loin, trop loin, dans la connaissance, son cœur lui reste encore inconnu, méconnu :

ANTIGONE.
Si, tu l'as appelé dans ton cœur
Tu l'ignores
Car tu ne connais pas ton cœur, explique Antigone, appelée elle aussi³²⁹
(mes. 496-500)

325. *Livret Œ*, p. 16.

326. *Livret Œ*, p. 16.

327. *Livret Œ*, p. 16.

328. *Livret Œ*, p. 16.

329. *Livret Œ*, p. 16.

Cette intervention est suivie d'effet puisque le motif de l'étirement se fait de nouveau entendre (mes. 501), comme un écho rebondissant d'un pupitre à l'autre : altos-harpe, puis clarinette-basson, ensuite violoncelles et enfin Œdipe (mes. 503). Il accueille enfin Clios, quoiqu'encore un peu réticent peut-être, car sa phrase est discrètement accompagnée au piano du motif de la rumeur. Sonné, Œdipe est peut-être dépassé par ses propres paroles. Il demande néanmoins :

ŒDIPE.
Que veux-tu, homme, que j'ai appelé en silence³³⁰ ? (mes. 503-504)

Recto tono, sur fond de rumeur aux cordes graves, comme en signe d'humble reconnaissance, Clios répond qu'il veut « apprendre », « servir » et « protéger ». Le motif du pas d'Œdipe ressort particulièrement, joué aux hautbois (mes. 505) et circule d'un pupitre à l'autre. L'identification des deux personnages masculins scelle d'autant mieux les destins des trois personnages.

Récit de Clios : première partie

Hésitant, l'orchestre tourne autour du demi-ton (mes. 511-514) puis le motif de l'étirement, répété trois fois *crescendo*, invite Clios à commencer son récit. Lui aussi hésite :

CLIOS.
Cette montagne,
Cette montagne me rappelle la nôtre³³¹. (mes. 517-523)

Le flux orchestral le pousse à poursuivre et Clios reconstitue progressivement son souvenir :

CLIOS.
Me rappelle un soir,
J'étais encore enfant³³² (mes. 524)

La figure du père est liée à celle du loup. Cette évocation est doublée de sonorités « primitives », rugueuses (529 et suivantes). Dans une nuance *forte*, Œdipe intervient, tranchant, sur fond de motif de la rumeur, apparenté à celui du combat, au piano :

ŒDIPE.
Mon père n'a jamais fait ça³³³ ! (mes. 549)

Tout du long, le récit est interrompu ponctuellement par des bribes de dialogue.

330. *Livret Œ*, p. 17.

331. *Livret Œ*, p. 17.

332. *Livret Œ*, p. 17.

333. *Livret Œ*, p. 17.

Puis arrive le souvenir de l'amitié. Le visage de Clios s'illumine à cette pensée figurée musicalement par le motif d'Alcyon. Joueur de flûte lui-même et incarnant l'idée de la musique dans le roman de Bauchau, les flûtes (mes. 553) puis la combinaison des clarinettes aux hautbois (mes. 559) font chanter l'ami perdu [cf. exemple n° 27]. Clios raconte comment il a tué son ami par erreur. À nouveau la ressemblance avec Œdipe est soulignée.

Après cette amorce, Œdipe, accompagné encore par le motif de la rumeur/du combat – ce récit est une véritable épreuve – encourage Clios :

[scène 7]

ŒDIPE.
Commence³³⁴ ! (mes. 563)

Progressivement, on va vers plus de vocalité. Ce récit est pensé comme un *Lied* que des moments de dialogue, nous l'avons déjà remarqué, interrompent parfois. La rencontre de Clios et Alcyon et la naissance de l'amour en est l'épisode fondamental. Les deux jeunes gens ne se parlent pas : l'un chante, avec sa flûte tandis que l'autre danse de sorte que chacun, depuis son flanc de montagne, peut s'adresser à l'autre.

Ce *Lied arioso* ménage les conditions d'une écoute flottante du fait de la souplesse du rythme, des inflexions de la ligne vocale et des interventions instrumentales (à partir de mes. 582).

Le motif d'Alcyon (mes. 591) est entendu de nouveau, timbré par les flûtes et les clarinettes mais également par les cuivres et les cordes [cf. exemple n° 28]. Clios, qui, accablé du poids de ses souvenirs, s'est allongé, se redresse, aimanté par la musique. Un court travail rythmique (mes. 598) avec ponctuations instrumentales brutales répond à cette heureuse séquence. Toutefois, des lignes mélodiques émergent aux cordes (mes. 600) et la musique se fait charnelle (mes. 603).

Les répétitions de mots dans les paroles de Clios sont la conséquence du plaisir d'évoquer l'amitié privilégiée et le désir de fixer, par l'incantation, la présence de l'être aimé :

CLIOS.
C'est là que, pour nous,
Commença l'amitié
L'amitié de bonheur
Bonheur immense³³⁵. (mes. 610-614)

334. *Livret Œ*, p. 17.

335. *Livret Œ*, p. 18.

Là, les doublures des cordes graves et de la clarinette en *la* forment avec la voix une libre polyphonie à trois voix enrichie des harmonies de la harpe et du célesta. Mais la ligne vocale contient déjà l'issue tragique de cet amour. Ses intervalles rappellent en effet (mes. 626) le motif des blessures et annonce le deuil.

Le thème d'Œdipe se réintroduit et vient se fondre dans les consonances d'un travail harmonique (mes. 634-639) qui suggère l'union des personnages Clios et Alcyon dans l'écoute d'Œdipe. Ces harmonies naissent d'une triple superposition (formant octave et triton) du motif d'Œdipe qui est comme réfracté, démultiplié (au célesta, aux trois bassons et combinaison flûte basse-hautbois-clarinette en *la*).

Puis à nouveau, bassons et cordes graves auxquels se joignent les altos, le troisième cor, et la clarinette en *la* entonnent une polyphonie très libre (mes. 640). Une brève section harmonique la ponctue sur le rythme iambique d'Alcyon aux bois et aux cordes (mes. 650) [cf. exemple n° 29] et Clios déclare ému :

CLIOS.
Alcyon s'est mis à chanter³³⁶. (mes. 651)

S'ensuit une variation sur le motif du personnage aux clarinettes (mes. 652). Clios chante de plus belle sur une irisation des cordes divisées, d'harmonies de harpe, de contre-chants lointains du trombone et du vibraphone, agrémentés d'un trémolo *ppp* de la petite cymbale cloutée (mes. 657 et suivantes) [cf. exemple n° 29]. Il y a décidément une grande inventivité dans les combinaisons constamment renouvelées des timbres.

CLIOS.
Sa voix montait de la terre elle-même
[...]
Elle s'élançait dans l'espace
Pour une indicible rencontre
Où, sans le prononcer jamais,
Elle ne disait
Que mon nom³³⁷. (mes. 654-662)

À la fin de cette phrase, les timbres se raréfient progressivement et, ralentissant un peu, les voix s'achèment vers le repos sur l'« octave » (en réalité *ré b-ré*) par une appoggiature supérieure expressive (mes. 662).

De l'évocation de la musique, autrement dit d'Alcyon, Clios en vient à parler de lui, à savoir de la danse. Ces deux arts, le roman et le poème le soulignent, sont complémentaires : la musique est aérienne quand la danse est terrienne. Clios le danseur entame un petit duo

336. *Livret Œ*, p. 18.

337. *Livret Œ*, p. 18-19.

avec la clarinette, qui n'est autre que la flûte d'Alcyon. Celle-ci dessine une ligne mélodique quasi-tonale, sur un mouvement de valse qu'esquissent les cordes et qu'enrichit le célesta, *pp* dans l'aigu, figurant des clochettes lointaines (mes. 679).

Un net changement de caractère (mes. 688) [cf. exemple n° 30] intervient avec une battue de doubles croches martelées et un *crescendo* :

CLIOS.
Le combat des clans a eu lieu³³⁸. (mes. 687)

Antigone est horrifiée, sa stupeur s'exprime en des intervalles disjoints montant vers l'aigu :

Antigone.
Entre les hommes de la musique
Et de la danse
Un combat³³⁹ ! (mes. 690)

Les masses orchestrales, comme les clans, s'opposent : bois, cuivres et cordes sont diversement agencés. La tension monte du fait des diminutions, doubles et triolets de doubles croches superposés, des trémolos des bois et des harmoniques aiguës et *glissandi* des violons (mes. 698) [cf. exemple n° 31]. Puis, brutalement, tout s'arrête (mes. 704). Le père de Clios est tué dans un combat. Puis celle de la mère, morte de chagrin. Comment dire la mort ? Pudiquement, simplement, le tissu orchestral se fait plus ténu.

Récit de Clios : deuxième partie

Le récit n'est pas terminé. Même malheureux, Clios doit poursuivre et Œdipe l'y invite :

ŒDIPE.
Continue, Clios,
Il le faut !
Il le faut, maintenant,
Pour toi et pour nous³⁴⁰. (mes. 732-735)

La clarinette en *si b* et le tuba, en forme de courte invention à deux voix, devancent Œdipe et assurent la continuité du discours de Clios [cf. exemple n° 32]. Cette amorce instrumentale anticipe sur le récit car elle est l'image musicale du cheminement commun des deux personnages. La suite s'anime encore, quasi erratique. À peine les morts sont-ils enterrés que la guerre reprend.

338. *Livret Œ*, p. 19.

339. *Livret Œ*, p. 19.

340. *Livret Œ*, p. 20.

Deux accords parfaits en relation de triton aux clarinettes se font entendre (mes. 748) [cf. exemple n° 33]. Cette section est plus retenue mais toujours douloureuse. La musique peine à garder sa place dans le cœur de Clios. En outre, les danses deviennent barbares afin d'exalter au combat. Le caractère rythmique, renforçant les contre-temps de modes de jeu piqué et martelé, est évocateur.

Un moment de dialogue permet de respirer (mes. 767) et un *bicinium* du premier basson et du contrebasson aux accents « modaux » (quintes et quarts justes) apaise un instant le tourment de Clios (mes. 769).

Quand son récit reprend, agité, il décrit quasi *recto-tono* la destruction de son village dans une fugue vive : les violoncelles jouent le sujet *marcato* (mes. 776) [cf. exemple n° 34]. Puis les flûtes s'en emparent avec le vibraphone et les premiers violons (mes. 779)³⁴¹. Le caractère rythmique est le même que la section « barbare » précédente. Le terme « fugue » vient de *fugare*, fuir en latin. Et en effet, Clios s'est enfui pour se cacher dans la montagne, guidé par la voix d'Alcyon. Mais le clan adverse y met le feu et pour échapper aux flammes, Clios « fait un bond énorme [...] ». Entraîné par l'élan, [il] transperce Alcyon qui était là sans armes, silencieux » (mes. 802-811). La diminution rythmique précipite l'aveu.

Les bassons entonnent alors le motif du combat (mes. 812) dans un *decrecendo* qui abaisse l'intensité dramatique et ménage une transition où hautbois, clarinette en *la* et basson évoquent Alcyon (mes. 815) [cf. exemple n° 35]. Ce groupe conclusif développe les éléments que le récit a introduits. Honteux, sidéré, Clios avoue *recto-tono* son forfait et l'orchestre, chambriste, quasi immobile, épouse sa honte en figurant diversement la sidération : le piano avec un ostinato (issu du motif de la rumeur), les bassons en répétant en boucle des bribes du motif d'Alcyon, le marimba buttant sur une note qu'il répète en triples croches et les cordes frémissant des harmoniques et des trilles (mes. 817-822).

1.d. Réexposition

De ce presque rien immobile émerge, en levée, le motif de l'étirement (mes. 826) [cf. exemple n° 36]. Son caractère de déploration le différencie du début (ici pas de *crescendo*) et, si le cor respecte le profil intervallique initial, le tuba joue un ton et non plus un demi-ton. Œdipe entame le lamento :

341. L'esprit de cet épisode fugué est emprunté à une bagatelle pour piano du compositeur.

ŒDIPE.
Pleure, Clios, pleure !
Nous pleurons avec toi³⁴². (mes. 825)

Pendant ce temps, les cordes jouent le motif du pas que flûte basse et deuxième basson reprennent en écho. Cor et trompettes nous rappellent Alcyon (mes. 831) et Antigone apporte à son tour son soutien à Clios (mes. 838). Digne et ultime représentant du clan de la danse, elle l'invite à danser en hommage à ses parents. Avant qu'il ait le temps d'esquisser le moindre geste, aux pupitres des cordes, de nouveau, on entend le pas d'Œdipe. Ceux-ci sont clairement rapprochés dans le discours de l'orchestre.

Enfin, Alcyon, dont seul la tête du motif avait jusqu'ici était présentée, résonne entièrement en un *tutti* des bois stylisé d'harmoniques de harpe et Clios s'autorise à danser (mes. 849) [cf. exemple n° 37]. Grâce à Œdipe et Antigone, Clios a « pu regarder les jours engloutis de [s]a vie » (mes. 858-861). Et surtout, la possibilité de la réconciliation s'est fait jour en la personne du père d'Alcyon qui lui a ouvert ses bras :

CLIOS.
Arrêtons enfin le malheur³⁴³. (mes. 874)

Pour sortir de la loi tragique et sans fin du talion – comme à la fin de *L'Orestie* d'Eschyle – il faut décider de mettre un terme à la vengeance. En rebâtissant sa maison, en travaillant la terre et en épousant Io, orpheline du clan de la musique. Les motifs du destin d'Œdipe (aux cors puis aux cordes, mes. 907 ; aux clarinettes et bassons, mes. 909 ; combinaison de bois et cuivres et cordes, mes. 926) et surtout d'Antigone (aux cordes, mes. 902 ; aux bois, mes. 913 ; aux bois et cors, combiné à celui d'Œdipe à la flûte en *la*, mes. 917 ; aux flûtes et cordes, mes. 918-919 ; aux cordes, mes. 921 ; aux flûtes et cordes, mes. 924 ; aux flûtes-clarinettes puis cordes, mes. 928-929) circulent à travers des relais de timbres et sont comme d'innombrables échos. Ils suggèrent également au metteur en scène les déplacements des personnages : Clios se rapprochant d'Antigone, celle-ci s'en détournant.

1.e. Coda

Par trois fois, le trombone puis la clarinette jouent le motif de l'étirement (mes. 930-933). Progressivement, la lumière s'adoucit (pour s'éteindre entre les deux actes). « Le soleil se couche », indique Œdipe (mes. 931) à qui reviennent les dernière paroles.

342. *Livret Œ*, p. 21.

343. *Livret Œ*, p. 22.

ŒDIPE.
Nous ferons demain longue route
Dans la direction de la mer³⁴⁴. (mes. 933-934)

Sur ce mot, l'intervalle de quarte augmentée, que les bassons reprennent (mes. 935), renvoie à l'inconnu [cf. exemple n° 38]. La mer représente en effet un espace radicalement différent de la campagne et des montagnes traversées et évoquées jusque là. Elle est de plus le lieu privilégié de l'ailleurs et de l'infini. Ici, un crescendo et une harmonie dérivée de cet intervalle produisent un climat tendu. Il est dissipé par le retour au concret de nos personnages et l'intervention parlée d'Œdipe :

ŒDIPE.
Nous dormirons ici³⁴⁵. (mes. 940)

Œdipe cite, avant d'inviter à la nuit, les noms des compagnons de récit et de vie, communs désormais à tous trois : Alcyon, Jocaste. Le nom d'Antigone est prononcé en dernier, il revêt une importance particulière. Elle est celle qui va leur permettre de répondre aux injonctions de la vie :

ŒDIPE.
Rêvant la vie qui dit :
Commence ! [Continue !]
Et qui s'obstine³⁴⁶ (mes. 950-955)

Parallèlement, deux petits motifs, l'inconnu et son écho [cf. exemple n° 39], dialoguent en rebondissant d'un instrument à l'autre pour conclure en s'harmonisant aux premier et second violons solistes, *mf* (mes. 954) et enfin en une variante à la clarinette et au basson *pp* et *lontano* (mes. 955). Cela ménage une transition avec l'interlude qui conduit au deuxième acte dont la matière sonore est très labile.

[rideau]

2. Acte II : *scherzo*³⁴⁷

En forme de *scherzo*, dont il a la vivacité et le piquant, le deuxième acte est centré sur l'épisode de la sculpture d'une vague dans la falaise. Les motifs de l'inconnu, symbolisant la mer, et de la vague, entre autres, y sont structurants. À l'image de tout le mouvement, la fin en est abrupte.

344. *Livret Œ*, p. 23.

345. *Livret Œ*, p. 23.

346. *Livret Œ*, p. 23.

347. Voir schéma formel en annexe.

Interlude/prélude	étirement intervallique (// acte I)		
Partie A	a ₁	b	a ₂
	sonorité diatonique, animation progressive		
Partie B	c ₁	d	c ₂
	éléments fluides, ostinato		
Partie A' (récapitulation)	a' ₁	b'	a' ₂
	animation → saturation		
Coda	stabilisation par épuisement de la tension		

Tableau 9: schéma résumé de l'acte II

2.a. Interlude

Bien que la partition place l'interlude avant le début du deuxième acte, nous considérons, après analyse, qu'il en fait partie, assurant à la fois la transition entre ces deux grandes parties et faisant office de prélude.

Flûtes, violoncelles et bassons s'installent sur un *si b* dont la tenue est brouillée – malgré l'élan du saut de neuvième mineure attaquée *forte* et *marcato* – par les trémolos des cordes et le frottement avec le *si* naturel, le tout tassé dans le registre grave. Bien que la neuvième mineure soit l'un des nombreux avatars de l'intervalle de demi-ton présent dans le motif d'Œdipe et unificateur du discours, l'orchestre impose ici une nouvelle pâte sonore [cf. exemple n° 40]. Cette entrée en matière abrupte se transmue en une cascade de sons qui se répand d'un pupitre à l'autre – une écriture qui n'est pas sans rappeler la partition du *Rêve de Diotime*³⁴⁸ – et dont les cors se dégagent progressivement, formulant une variante du thème du chœur (mes. 13-14).

Cette première section aboutit à une courte période statique où le thème (clarinettes, bassons et célesta) se fragmente peu à peu (mes. 15-17) sous l'effet de l'oscillation des triolets de trompettes qui opère comme un blocage [cf. exemple n° 41]. Le glissando rapide de harpe dans l'aigu (mes. 19), qui résonne à la petite harmonie, réenclenche le thématisme : l'élargissement du demi-ton de trompette en l'intervalle de quinte juste du violon (mes. 20) permet le retour varié du thème du chœur et du caractère incisif initial *marcato* (mes. 23).

Alors la musique se fait bruitiste (nuance *forte*, modes de jeu piqué et martelé, nombreux accents et pizzicati, sextolets de triples et rythmes syncopés) jusqu'à éclater, à la faveur d'un

348. Nous n'avons pas eu accès à la partition mais le compositeur nous ayant signalé cette généalogie entre ses différents opus bauchaliens, il nous a semblé utile de le mentionner.

grand saut disjoint vers l'extrême aigu des hautbois et des premiers violons (sixte mineure redoublée), dans un cri de tout l'orchestre (mes. 44) [cf. exemple n° 42]. Une fois dissipé, il laisse place au motif du pas d'Œdipe (mes. 47) [cf. exemple n° 42], dans le grave des seuls violoncelles et contrebasses sur lesquels se greffe une séquence reconnaissable (mes. 49-54), celle de l'étirement intervallique du prélude du premier acte avec ici un relais de timbres entre trompettes et violons qui agrandit encore l'ambitus. Puis cet enchaînement motif d'Œdipe-motif d'étirement se répète (mes. 55-57) mais n'entraîne pas de mouvement d'amplification car l'écho du second motif au deuxième cor, en sourdine et un demi-ton plus bas, crée un nouveau sentiment d'espace ; ce que ne contredit pas le nouvel énoncé du motif du pas d'Œdipe (mes. 58) dans un alliage familial des cordes graves [cf. exemple n° 43]. L'immédiate proximité avec une version du motif d'ouverture très cuivrée dans une couleur de *ré* sinistre (mes. 63) accuse le changement de décor – tant du point de vue musical que scénique car le rideau se lève – et souligne l'isolement du personnage principal. Elle annonce l'immensité de la tâche qui va occuper tout l'acte [cf. exemple n° 44].

Construit selon une forme tripartite de mouvement lent de sonate ABA', le deuxième acte procède à un travail minutieux d'alliages de timbres, en particulier des cordes, de la harpe et du célesta. Des sextolets rapides de notes pointées accompagnés de *glissandi* de la harpe et du tintement des percussions sonnent par moment comme un bruissement obsédant et incontrôlable. En effet, cette grande partie n'est pas animée d'un *crescendo* continu mais enfle et diminue selon un schéma en palier. En outre, l'éclatement progressif ou soudain des sextolets à tout le tissu orchestral et dans toutes les tessitures nourrit un sentiment de progression vers l'inconnu et donne l'image de la formation douloureuse d'un objet.

[scène 1]

2.b. Première partie A

Sur fond de trémolos des violons, des bribes, des amorces de motifs (drame, pas d'Œdipe) créent une tension, celle d'un informe qui s'agglomère tant bien que mal. La variété des timbres et le caractère éclaté de la masse orchestrale contribue à ce sentiment chaotique associé au registre grave. Un mouvement ascendant en deux salves rapides présente une première forme de structuration de ce matériau sonore (mes. 70) [cf. exemple n° 45]. La confrontation de sextolets, quintolets et triolets maintient l'impression de confusion en y ajoutant celle de l'imminence. Et en effet, Clio interpelle Œdipe, marquant le début d'un grand dialogue en récitatif arioso (mes. 74-108). Les interventions de l'orchestre sont heurtées et très contrastées. Le motif de l'inconnu aux trombones et cors (mes. 75) [cf.

exemple n° 46] et celui des vagues dans une combinaison de flûte, clarinette, harpe et vibraphone (mes. 84) [cf. exemple n° 47] apportent une dimension harmonique à ce tissu tout en angles. Cet enrichissement de la palette motivique opère comme un moteur de la progression narrative en transformant l'environnement sonore tout en intégrant à la voix des thèmes connus, celui du « chœur des blessures » en particulier (mes. 81) et celui du départ d'Œdipe (II, mes. 99 ; I, mes. 84-5). Mais cette fois Œdipe ne veut pas partir et le clame avec emphase, doublé dans le grave par un chant à deux voix du tuba et des violoncelles (renforcés par moment par les contrebasses) et dramatisé par des trémolos de percussion (marimba avec baguettes dures, grosse caisse).

ŒDIPE.
Je ne veux pas partir. Ici je suis.
Ici je serai trouvé.

CLIOS.
Par la mort³⁴⁹. (mes. 102-107)

Cette réponse, *crescendo subito*, provoque un martellement de doubles croches qui résulte du durcissement, de l'exacerbation du discours des pupitres mobilisés précédemment : cluster au piano, mode de jeu *marcato* aux cordes graves (mes. 107-8).

Une deuxième section (mes. 109-145) [cf. exemple n° 48], plus continue, grâce à des relais de timbres très souples, évoque un autre possible. Mais les doublures à la tierce de la petite harmonie n'annule pas encore complètement la tension initiale réinvestie d'abord dans le discours *recto tono* d'Œdipe et un continuum homorythmique instrumental qui, tourbillonnant, confine à la folie puis neutralise par un blocage sur notes répétées aux cordes d'un côté (mes. 117) et la dissolution du motif en tierce aux bois de l'autre (mes. 118). Cette dernière opération et le ralentissement qui l'assortit conduisent à l'émission du motif de l'inconnu (mes. 122) puis à son écho, une tierce mineure en-dessous (mes. 124).

Un sursaut de trilles (mes. 125) réoriente le discours. L'orchestre, réduit à la portion congrue, semble se taire puis s'étoffe peu à peu en des assemblages provisoires, produisant comme une succession de tableaux [cf. exemple n° 49] : des croches motoriques, souvenir de l'autre possible, traduisent un égarement (mes. 129) ; une brève respiration à trois voix à la petite harmonie, en forme de figuralisme marin, injecte par son *legato* l'idée de l'élément liquide (mes. 134-5) ; et la reprise de la surenchère instrumentale (mes. 136) intègre le motif du drame (mes. 138). Il résonne aux cordes, fondu dans la trame qui s'étiole, puis en exergue

349. *Livret Œ*, p. 25.

aux trombones et tuba (mes. 142) et enfin de nouveau aux cordes (mes. 144) alors qu'Œdipe s'écroule :

ŒDIPE.
Ne me retiens pas, Clios, laisse moi seul avec la mer et va-t-en³⁵⁰ ! (mes. 139-143)

[scène 2]

La scène se ranime (mes. 145) à la faveur d'un relais entre les violons qui se prolonge en trémolos. Dans cette atmosphère inquiétante, l'orchestre procède par blocs successifs et fait varier le motif d'Antigone qui tente justement de détourner son père de la mort. Au contraire, quand Œdipe prend la parole, l'orchestre se tait presque pour une parfaite compréhension du texte, modulé sur le motif du « chœur des blessures » :

ŒDIPE.
La lumière enfin
M'a saisi.
Je dois partir sans fin³⁵¹. (mes. 153-155)

Le dialogue des personnages se déploie ainsi autant dans la fosse que sur la scène. L'agitation d'Antigone est scandée par des triades martelées à contretemps par le piano et arpégées par les cordes dans le même mode de jeu (mes. 156-9) [cf. exemple n° 50]. Clios intervient (mes. 160) et fait refluer cette violence, dont seuls seconds violons et altos réchappent qui font entendre le motif d'Œdipe (mes. 161). Sa rythmique asymétrique est encore accentuée par la variété des indications agogiques mais Antigone, doublée par la flûte basse, le console par la stabilité de son discours conjoint et la régularité de l'accompagnement en forme de marche des cordes, du piano et de la harpe [cf. exemple n° 51]. En outre, on remarque que son motif caractéristique est lié à cette idée de consolation et de présence réconfortante :

ANTIGONE.
Tu partiras.
Mais pas seul.
Pas tout seul³⁵² (mes. 167)

Alors un groupe conclusif basé sur la répétition de l'étirement intervallique (mes. 169-176), et qui irrigue jusqu'à la partie vocale, suggère que le personnage principal est prêt encore une fois à rassembler ses forces pour continuer à vivre. Par un phénomène de resserrement, l'étirement devient imperceptiblement le motif de l'inconnu (mes. 180).

[scène 3]

350. *Livret Œ*, p. 26.

351. *Livret Œ*, p. 26.

352. *Livret Œ*, p. 27.

Section développante

On retrouve alors l'ambiance chorale des premières mesures du prélude du deuxième acte. L'orchestre, traité comme une matière mouvante, travaille le motif de l'inconnu et s'anime progressivement (mes. 184 et *sq.*) [cf. exemple n° 52]. Le renouvellement et la variété des modes de jeu suggèrent l'activité. Mais le geste de flux et reflux – *crescendo* puis *decrescendo* orchestral – rappelle également le ressac des vagues. Cette animation devient agitation, grondements (≈ mes. 196). Cette séquence va de pair avec la décision de sculpter la falaise :

ŒDIPE.
C'est la vague qu'il nous faut.
Nous en ferons jaillir
Une barque et des rameurs.
[...]
Il faut commencer tout de suite³⁵³ ! (mes. 189-199)

Les interventions homorythmiques du chœur (mes. 197-209), qui procèdent du « motif des blessures », apportent de l'emphase à cette entreprise démesurée mais ses paroles sont pleines de sagesse :

CHŒUR.
Entendre
Comprendre
Attendre
Comprendre le travail de la pierre
Et faire naître la vague³⁵⁴. (mes. 203-209)

[scène 4]

Œdipe quitte alors en quelque sorte la scène puisqu'il se suspend à la corniche pour commencer à sculpter. Un dialogue inquiet s'ensuit entre Antigone et Cléon durant lequel l'orchestre répète textuellement toute une partie du prélude : (mes. 19-41) = (mes. 209-231). Mais tandis que cette section du prélude débouchait sur un cri orchestral qui signalait le lever de rideau, sa reprise est interrompue par le récit d'un rêve d'Antigone (mes. 233-253) qui diffère le cri.

ANTIGONE.
C'était Œdipe enfant, il m'appelait.
[...]
À la folie de mon père je pouvais dire non.
À mon frère enfant,
Je dis oui³⁵⁵. (mes. 204-254)

353. *Livret Œ*, p. 27-28.

354. *Livret Œ*, p. 28.

355. *Livret Œ*, p. 29.

C'est une page onirique. Flûte, clarinette, harpe, vibraphone et cordes sont convoqués qui pour la souplesse de son legato, qui ses qualités résonantes et sa dimension harmonique. Une ponctuation grandiloquente de l'orchestre et du chœur vient tout de même scander, faire écho à la folie d'Œdipe en faisant retentir l'harmonie caractéristique de l'inconnu. Cette incise rêvée n'empêche donc pas la reprise du prélude d'aboutir : (mes. 42-44) = (mes. 248-250). Ce climax différé [cf. exemple n° 54] a valeur d'acceptation pour Antigone qui secondera son père (son frère) dans sa course folle.

[rideau]

Intermède marin

Cet intermède (mes. 254) [cf. exemple n° 54] nous extrait du rêve pour nous conduire vers un nouvel univers. Ce tourbillon de sextolets, dans une nuance douce et une mesure ternaire ($\frac{3}{4}$), est contaminé par le mode de jeu piqué et la dislocation de l'orchestre stoppe l'étourdissement. Et le geste d'étirement au pupitre des cordes (mes. 275), reprenant la fin du prélude (mes. 53-56), signale une arête formelle importante. Il sert de transition vers la partie centrale.

2.c. Partie centrale B

C'est quasiment à une scène de caractère que nous avons maintenant affaire (mes. 279). En effet, l'orchestre n'est pas employé de façon évocatrice. Les personnages dialoguent dans une invention libre à trois voix que commentent contrapuntiquement les bassons rejoints par les cordes graves (mes. 286) [cf. exemple n° 55]. Le recours au figuralisme enrichit toutefois bientôt la pâte instrumentale. L'évocation de la première forme à sculpter dans la falaise, à savoir la barque, donne lieu à une brève danse (mes. 296-9). Le rythmique iambique de la flûte, du piano et des cordes ainsi que les *glissandi* sensuels de harpe renvoient à l'image de l'ondulation sur les vagues – et aux accents des valses ravéliennes [cf. exemple n° 56]. On reconnaît le motif de l'inconnu (mes. 303) qui précède un tableau plus rythmique, chaotique (mes. 304-7) où l'on reconnaît rétrospectivement la cellule génératrice du prélude du quatrième et dernier acte.

Un nouvel intermède marin s'enclenche (mes. 308) [cf. exemple n° 57]. La boucle de sextolets des cordes, l'*ostinato* des claviers (célesta et vibraphone), les *glissandi* de harpe et la mélodie d'alto (en relais des violoncelles) en valeurs longues rendent méconnaissable le thème du chœur et mettent en œuvre un climat irréel.

Quand la mélodie se transforme en la tête du motif d'Œdipe (mes. 323-4), la scène bascule dans la folie. Un trémolo de trompette et le motif de la vague retentissent alors avec fracas (mes. 325 ; mes. 328), mobilisant les pupitres restés discrets durant l'épisode précédent et provoquant, *fortissimo* et *non legato*, des fusées de doubles croches (mes. 326) qui deviennent, au marimba, une trame, presque un *ostinato*, structurant l'ensemble de la scène (mes. 331 et *sq.*). De nombreux thèmes ou motifs l'émaillent : l'étirement (mes. 330), Antigone (mes. 334 ; mes. 348), un souvenir du chœur des blessures (mes. 339), l'inconnu (mes. 343). L'abondance des événements musicaux, des timbres et le recours majoritaire aux nuances fortes concourent à l'intensité dramatique de ce passage. Or il s'agit justement d'un moment de prise de conscience :

CLIOS.
La vague c'est la folie d'Œdipe,
C'est la mienne.
[...]
Elle va tout submerger.

ANTIGONE.
Mais, Clios, la vague est en pierre.

CLIOS.
La vague est en délire³⁵⁶ (mes. 336-352)

Notons la parenté entre les motifs de l'étirement et d'Antigone, particulièrement sensible dans le grand geste orchestral qui commente la difficile tâche des personnages (mes. 346-8). Il paraît déjà opportun de souligner la portée signifiante de cette proximité et de la tendance du premier à se transformer en le second. Le compositeur accorde ainsi à Antigone un rôle central.

Un nouvel épisode marin (mes. 350//cf. mes. 309) apporte une respiration. La vocalité, quasi *recto tono*, et l'*ostinato* de harpe, piano, vibraphone et violons ramènent un sentiment de rêve, d'irréalité [cf. exemple n° 58]. Le blocage sur notes répétées (mes. 354) conduit à une ponctuation dramatique (mes. 359) qui met en valeur le profond attachement de Clios pour Antigone. Celle-ci voulant prendre sa part au travail de bascule de la vague, Clios lui répond :

CLIOS.
Toi ! Pendue à cette corde...
Jamais, jamais !

356. *Livret Œ*, p. 30-31.

ANTIGONE.
Pourquoi ?

CLIOS.
À cause de moi³⁵⁷. (mes. 359-362)

La fragmentation des matériaux de l'*ostinato* (mes. 363) et le retour des trémolos caractéristiques du début de l'acte (mes. 360) ménagent une courte codetta, ou plutôt un fondu enchaîné vers la réexposition.

2.d. Réexposition A'

Le retour des premières mesures de l'acte, conçu autour du motif de l'inconnu, qui montrait Œdipe seul sur scène, traduit à présent non plus l'isolement du personnage mais le fait qu'en lui seul se trouve la clé du dépassement de ses crimes. D'abord clairsemée, la pâte orchestrale s'anime sous l'impulsion de la rythmique heurtée et des sextolets du motif de la vague (mes. 373) [cf. exemple n° 59].

[scène 7]

Après un grand crescendo, on aboutit à un petit intermède bruitiste, pointilliste où résonne le motif d'Œdipe (mes. 380 ; mes. 385 et mes. 394) dans des combinaisons variées de timbres et quelques bribes d'élans lyriques (mes. 385). Cette matière informe annonce le travail final de la falaise [cf. exemple n° 60].

[rideau]

Le rapprochement des énoncés du motif d'Antigone (mes. 392), celui d'Œdipe (mes. 394 et 395) et du thème du « cœur des blessures » (mes. 396) nous replonge, après cette ellipse narrative, dans le quotidien des personnages. Les motifs fusionnent : la vague avec Antigone d'une part (mes. 398 et 423) et la formulation plus diatonique d'Œdipe amalgamé avec l'inconnu d'autre part (mes. 401) [cf. exemple n° 61]. De manière générale, cette section convoque de nombreux motifs – le drame (mes. 405), l'inconnu (mes. 413) – et leur fait parfois subir un travail de variation – Antigone (mes. 411-2). Ainsi, l'étirement intervallique familial (mes. 416-7) ne débouche plus sur une tenue dans l'extrême aigu mais est désamorcé par une volée de sextolets (mes. 418) et la répétition en relais piano-vibraphone d'une cellule de doubles croches ascendantes (mes. 418-420) : Œdipe s'apprête à descendre le long de la falaise pour mettre la dernière main à la sculpture mais il « tremble » et « claque des dents » (mes. 421-2). *Subito*, l'orchestre a musicalisé l'affect d'Œdipe qui disparaît derrière la falaise.

357. *Livret Œ*, p. 31.

Une variante moins tendue de l'étirement (mes. 427), qui fusionne avec le motif du drame (mes. 430-1), méconnaissable en valeurs longues, ouvre une séquence de surpassement, d'extrême folie pour faire plier la vague. C'est pourquoi la musique se fait chaotique (mes. 433), entre cri et hoquet de l'orchestre. Pendant ce temps, Clios assure et guide Œdipe. Privilégiant les contretemps et les modes de jeu piqué et martelé, le discours enfle à partir des cris d'Œdipe (mes. 451) jusqu'à celui d'Antigone (mes. 456) [cf. exemple n° 62]. Puis il accélère et se densifie jusqu'à ce qu'Œdipe vienne à bout de la vague (mes. 471). Des effets d'emphase, comme le recours au timbre brillant des trompettes (mes. 460) et au chœur (mes. 463 et *sq.*), font de ces pages le point culminant de l'acte que Clios et Antigone décrivent et commentent ensuite. Les motifs de l'inconnu et de la vague sont omniprésents et forment un épisode (mes. 470 et *sq.*) que Pierre Bartholomée surnomme la « nuit tragique » où Œdipe se confond avec la mer dans le façonnement de la roche (le personnage reste d'ailleurs invisible jusqu'à la fin de l'acte). S'y succèdent des moments de grande agitation et d'autres, brefs, au diatonisme apaisant [cf. exemple n° 63].

Un duo de Clios et Antigone en forme d'invention à deux voix (mes. 499) s'ensuit dont l'exaltation se traduit par une saturation harmonique [cf. exemple n° 64] et textuelle qui reflue peu à peu (505-8) et Antigone poursuit seule l'évocation d'Œdipe, modulée dans le thème du « chœur des blessures » (mes. 512-5). Puis l'animation revient avec le motif de la vague (mes. 516). Une accumulation des motifs récurrents – l'inconnu (mes. 518), Œdipe (mes. 524 et 527-9), l'étirement (mes. 528), le drame (mes. 532) – assortie d'une retenue progressive du tempo laisse place à un deuxième temps du duo de Clios et Antigone, apaisé et mystérieux (mes. 534 et *sq.*). Une colonne harmonique des cordes raffinée d'harmoniques de harpe et d'arabesques des vents le soutient.

Le souvenir de la vague (mes. 543) entraîne un petit scherzo fantastique des cordes à $\frac{3}{4}$ en guise de coda [cf. exemple n° 65]. Interrompu (mes. 547-8) et prolongé (mes. 551) par une harmonie dominée par la sonorité grave de la quinte juste, ce sursaut final fait office simultanément d'aboutissement et d'irrésolution.

3. Acte III : *andante de forme lied*³⁵⁸

Le troisième acte, un *andante*, se déroule selon un plan en trois parties que nous nommons A-B-C, elles-mêmes subdivisées en sections dont la découpe colle aux épisodes du récit. S'y raconte le moment de la réconciliation d'Œdipe avec le monde par l'abolition de sa propre sentence d'exclusion puis la découverte, grâce à Diotime, de sa nature d'aède.

A	A ₁ rêve d'Œdipe	A ₂ appels d'Œdipe	A ₃ air d'Œdipe
B	Court prélude	B ₁ dialogue <i>arioso</i>	B ₂ animation
C	Court prélude C ₁ délire > reflux	C ₂ tension neutralisée	C ₃ <i>ostinato</i> → saturation
Coda	Dialogue arioso et accumulation des motifs		

Tableau 10: schéma résumé de l'acte III

[scène 1]

3.a. Première partie A

Première section A₁

Pendant que le rideau se lève, découvrant Œdipe seul dans la pénombre, marchant avec difficulté, une période en forme d'antécédent-conséquent fait office d'entrée en matière (mes. 1-9) de forme aba'. D'abord, le thème d'Alcyon résonne *piano* aux flûtes. C'est un contrepoint à trois voix, note contre note et aux harmonies claires auxquelles les cordes apportent une désinence, un écho (mes. 4). Puis un *bicinium* de cuivres, trombone et tuba, leur répond dans le grave [cf. exemple n° 66]. Véhicule d'une sensation de paix, il s'impose dans cet *andante* par son caractère musical, le tout dans une couleur de *mi*. Cet énoncé liminaire, en suspens sur le *si*, a des allures de souvenir, de rappel du passé car serti de silence (cf. mes. 3 ; mes. 8, grande pause et tenues *perdendosi*).

Ce que confirme la section suivante où le chœur entonne les mêmes paroles qu'au premier acte mais dans une nouvelle mise en musique, apaisée. Nous nommons ce nouveau motif chœur' (mes. 10-11) [cf. exemple n° 66]. L'accompagnement des cordes qui développent le thème précédent (mes. 10-21) souligne le tour réconcilié et non plus tragique du motif. La reprise écourtée de la première période se résout sur un *mi* (mes. 24-5).

Le dialogue quasi récitatif entre Antigone et Œdipe, installé sur un balancement « I-V », évoque le désir du second de redevenir un homme parmi les hommes :

358. Voir schéma formel en annexe.

ŒDIPE.
 Je ne veux pas pitié.
 [...]

 La liberté
 Celle de tout le monde³⁵⁹. (mes. 31-4)

Le motif d'Antigone, dans une combinaison de hautbois et clarinettes, contrepoincte ses paroles (mes. 28) tandis qu'Œdipe est discrètement accompagné de la tête du thème du chœur au basson (mes. 32-3). L'écho lié au thème d'Alcyon sert de signal à l'arrivée de nouveaux personnages, ici Diotime, et enveloppe la scène d'une aura de douceur (mes. 35).

[scène 2]

D'ailleurs, les personnages Diotime et Alcyon sont musicalement parents. Les premiers mots de la guérisseuse reprennent la tierce majeure (mes. 39) typique du thème d'Alcyon. La sonorité royale des cuivres (mes. 41-2) [cf. exemple n° 67] commente, en l'introduisant puis par la doublure de trompette (mes. 46-7), la loi attachée aux rois thébains :

DIOTIME.
 Les rois de Thèbes
 Peuvent annuler leurs jugements³⁶⁰. (mes. 43-6)

De nouveau, telle une ponctuation, le chœur entonne le début de son thème (mes. 50-1). Raccourci et harmonisé par la tierce majeure (redoublée) du motif d'Alcyon, sa charge tragique initiale est neutralisée.

[scène 3]

Le deuxième rêve d'Œdipe

De la même manière, l'animation thématique et agogique des violoncelles (mes. 53) qui succède à l'immobilité harmonique directement précédente désamorce le tragique du thème du chœur. Elle débouche sur le récit du rêve proprement dit et le contraste de sa mise en musique lui ménage la place d'un récit enchâssé (mes. 58-67) : installation sur colonne harmonique des cordes, recours au vibraphone pour ses qualités résonantes, au parler (Œdipe, mes. 59) et au chœur (qui prononce le motif d'Œdipe, mes. 60-61 puis son thème éponyme mais tronqué par une résolution consonante, mes. 67). C'est dans ce rêve que le personnage prend conscience de la nécessité de son propre pardon via la figure fantasmée de Jocaste :

ŒDIPE.
 Il y avait la beauté de Jocaste.
 Elle disait :

359. *Livret Œ*, p. 37.

360. *Livret Œ*, p. 38.

CHŒUR.
"Dépose ton fardeau"³⁶¹. (mes. 62-67)

On entend alors aux cors une sonnerie de fanfare (qui dérive de la nouvelle mélodie du chœur, chœur', qui irriguera le discours) en sourdine (mes. 69-70) qui balise la décision d'Œdipe de réintégrer la société des hommes :

ŒDIPE.
Demain, j'irai à l'orient,
J'irai à l'occident
Proclamer que je me libère³⁶² (mes. 71-74)

C'est pourquoi le motif du pas d'Œdipe est complété par celui de l'étirement aux bois et aux cordes (mes. 75-76). Cela ravive la sonorité du début du premier acte tout en suggérant, par la fusion symbolique des motifs, la possibilité de ce projet.

Deuxième section A₂

La petite fanfare solennelle (mes. 79-80), qui intègre dans une variante martiale la rythmique du thème d'Alcyon, entoure – et entourait – déjà Œdipe d'une dimension royale [cf. exemple n° 69]. Ce détour par la musique d'Alcyon marque le caractère progressif de la démarche de l'ancien souverain mais contient aussi l'idée d'une métamorphose. Les motifs du pas d'Œdipe (mes. 82), de l'étirement (mes. 85) et d'Antigone (mes. 86) en sont autant d'adjuvants.

Un petit développement à partir du motif chœur', aux flûte, clarinette, trombones et premiers violons (mes. 87-91), dramatisé par les doubles croches répétées des seconds violons et altos, conduit à un geste emphatique qui marque l'entrée essentiellement cuivrée de l'ancien roi (mes. 92-93). Remarquons que la lumière sombre et grise qui baignait la scène est maintenant d'un orange flamboyant.

[scène 4]

Le premier appel

Le motif du chœur' introduit (mes. 95) puis ponctue chaque phrase d'Œdipe dans des combinaisons de timbres renouvelées (flûte et trompettes, mes. 95 ; trio des bois, mes. 101 ; cordes puis trombones, mes. 107-108). Elle est variée et développée aux premiers violons et altos (mes. 109-110), quasi méconnaissable. Pendant ce temps, le texte module, comme le

361. *Livret Œ*, p. 38.

362. *Livret Œ*, p. 39.

basson et les cordes (mes. 96), le « chœur des blessures » (mes. 96-97 ; mes. 107). Pour toute réponse, les bassons jouent le motif de la rumeur dans une nuance *piano* (mes. 111).

Les motifs d'Œdipe (mes. 103), d'Alcyon (mes. 104 ; mes. 107), de l'étirement (mes. 105) constituent toujours le matériel majoritaire de la trame orchestrale.

Le deuxième appel

L'étirement intervallique est prolongé par une bribe *ff* explosive du chœur' par le *tutti* des cuivres. Il installe un environnement extrêmement tendu dont on ne sait pas encore s'il est de bon augure. Toutefois, le flux musical est plus continu, moins segmenté. L'énoncé du motif de la rumeur dans le médium des violoncelles (mes. 116-119) et le halo miroitant des violons divisés – prolongé au piano dans une nouvelle texture (mes. 120) – fait comme un tapis au chant du thème du « chœur des blessures » (mes. 117-119). Puis les clarinettes, doublées par le trombone et le tuba, prennent le relais en sous-tendant le chant d'Œdipe d'un contrepoint à deux voix issu du chœur' (mes. 121-125) [cf. exemple n° 70]. Œdipe cale son débit sur leur rythme, faisant progressivement sienne la dimension royale contenue dans ce matériau.

La réponse ne tarde pas et le motif d'Œdipe, d'abord discret aux bois dans sa version originelle (mes. 128), se fait plus sonore aux cordes avec une désinence éclatante de quintes et quartes superposées (mes. 131-132) [cf. exemple n° 71]. Cette métamorphose diatonique du motif scelle son retour parmi les hommes :

CHŒUR.
Selon le droit, reviens à nous,
Homme parmi les hommes³⁶³. (mes. 129-130)

Alors Diotime l'invite à la fête du solstice d'été et, prononçant le nom d'Œdipe (mes. 133), son chant devient mélismatique. La fanfare trompettes et trombones résonne faiblement (mes. 134) tandis que les personnages s'éloignent. Harmonisée aux cordes par le motif d'Alcyon (mes. 136-137), le joueur de flûte, le chœur', avec son rythme pointé, revêt des allures de fêtes (mes. 138-141).

[rideau]

Le choix de nuances plus douces, la moindre densité du tissu orchestral et l'augmentation rythmique suggèrent l'éloignement des personnages. Toutefois, l'accumulation des motifs – la fanfare au trombones (mes. 142), Œdipe aux violons et le drame (resp. mes. 143-144 et

363. *Livret Œ*, p. 39.

147-148), le chœur' à la flûte et la clarinette (mes. 145-147) – permet de faire entendre, au cœur de cette multitude, le thème pesant du contrebasson (mes. 143-145), autrement dit la singularité d'Œdipe [cf. exemple n° 72], personnage souvent associé dans l'opéra à des timbres graves appartenant à la famille des vents. Le tout dans un contexte de reflux de la tension à laquelle l'emploi du célesta ou encore les harmoniques de harpe, aux timbres délicats, ont également contribué.

[scène 5]

Troisième section A₃

Le rideau se relève sur une scène plongée dans une lumière bleue. L'orchestre recourt, comme souvent au moment de l'ouverture des scènes, au motif de l'étirement qui ici est adouci puisqu'il s'agit du redoublement de la tierce majeure d'Alcyon (mes. 151) et en raison de la nuance *piano* [cf. exemple n° 73]. C'est dans cette atmosphère tamisée que Diotime, d'une voix volontiers mélismatique³⁶⁴ sur les mots « aède » et « chanter », invite Œdipe à devenir le nouvel aède du village (mes. 151-155) [cf. exemple n° 73].

Les motifs de la rumeur dans le grave des cordes (mes. 155), du motif de l'interlude à venir (mes. 236) aux clarinettes et basson (mes. 157), le thème du chœur (mes. 159 ; mes. 160) et enfin, de nouveau juste avant la réponse d'Œdipe, l'étirement (mes. 161) créent un sentiment d'attente.

Sur des effets bruitistes de l'orchestre (usage des percussions, *pizz.* bartokien, trémolos *sul ponticello*, modification du timbre du piano avec application des mains), Œdipe essaie sa voix, tâtonne *mezza voce* puis bouche fermée. Diotime l'encourage, accompagnée par l'orchestre où résonne la rumeur aux violoncelles, en chantant le thème du « chœur des blessures » pour l'aider à se souvenir de sa lignée [cf. exemple n° 74]. Et pour susciter encore plus sûrement la remémoration, dans un court *crescendo* orchestral (mes. 169-171), elle évoque la sphinx :

DIOTIME.

Souviens-toi, Œdipe, tu es un Clairchantant.

Chante-nous la Sphinx, celle qui tuait³⁶⁵. (mes. 167-171)

On peut repérer la transformation, signifiante, du motif du drame (mes. 165 ; mes. 173). Son dernier intervalle, une quarte diminuée ascendante, devient une quinte augmentée descendante puis une quarte juste descendante [cf. exemple n° 75]. Là encore, sa tension

364. C'est la première occurrence de ce type de chant dans tout l'opéra.

365. *Livret* Œ, p. 40.

inhérente est neutralisée. Alors commence l'air d'Œdipe (mes. 174). Le langage en est tonal élargi dans la veine romantique de l'hyperthématisation du début du ^{xx}e siècle et donne lieu à une page sublime de lyrisme.

Air d'Œdipe : première partie

a (mes. 174-185)	a' (mes. 175-193)	a (mes. 194-203)
thème du chœur	idem –1T, chœur'	résolution dans une harmonie de sixte de <i>la b M</i>

Tableau 11: schéma résumé de la première partie de l'air d'Œdipe

Une incise dialoguée (mes. 204-215) fait intervenir Cléos, Antigone, Diotime et Alcyon sous la forme de son motif (mes. 203) et sous le patronage duquel Œdipe se place maintenant qu'il a reconnu la destination de sa voix.

Air d'Œdipe : deuxième partie

Elle commence par un éclat percussif de marimba et de grand tom-tom (mes. 216). Le lyrisme, à mesure qu'Œdipe raconte, devient tourmenté, en particulier quand il fait parler Jocaste après un ample *crescendo* qui débouche sur le motif du drame aux hautbois et clarinette (mes. 226) :

ŒDIPE.
Elle m'a dit :
"Je te trouve, je te retrouve."
La terreur m'a saisi,
Nous avons été les époux délirants³⁶⁶. (mes. 224-228)

L'élément de l'interlude à venir (mes. 219//236) et son motif caractéristique aux clarinettes (mes. 231) introduisent la réplique d'Antigone, en colère :

ANTIGONE.
N'as-tu pas partagé son suprême bonheur³⁶⁷ ? (mes. 231-232)

Mais Œdipe ne cherche pas à dissimuler et conclut l'air sur une ample et sereine variante du thème à l'ambitus plus large du chœur de blessures (mes. 233-235).

366. *Livret Œ*, p. 41.

367. *Livret Œ*, p. 41.

3.b. Partie centrale B

Interlude

La scène reste visible durant ce sombre interlude (mes. 236-258). Les personnages secondaires se dispersent pour finalement ne laisser que Diotime et Œdipe sur le plateau.

Des oscillations inquiétantes du piano (mes. 236) et le thème du contrebasson (cf. mes. 143-145 avant la révélation) participent de la formation de cette atmosphère [cf. exemple n° 76]. Les motifs du drame aux cors (mes. 240) et aux cordes (mes. 244) et celui de la fanfare issu du motif du chœur' aux cors (mes. 249) balisent cette codetta par le jeu des réminiscences. Le motif de l'étirement (mes. 242-243), mystérieux dans le *piano* du tuba puis manifestement plus tragique aux cordes, joue le rôle d'un signal dramatique.

[scène 6]

Première section B₁

Les échos feutrés du hautbois et de la clarinette aux appels de trompettes (mes. 254-256) adoucissent l'aura martiale de ces dernières et ménagent une transition vers un dialogue *arioso* intime entre Diotime et Œdipe. Diotime y raconte comment elle est devenue guérisseuse et les personnages sont discrètement différenciés par les instruments qui les doublent : bois pour elle, tuba et cordes pour lui. Un motif d'appel qui circule aux cuivres émaille aussi cet échange (mes. 273 ; mes. 275-276 ; mes. 279 ; mes. 281) et se transforme en étirement (mes. 287-292) quand Œdipe reconnaît sa vocation :

ŒDIPE.

Je chanterai pour ceux qui m'appellent³⁶⁸. (mes. 289-290)

La révélation de la « clairchantance » d'Œdipe, qui le dote d'un pouvoir de guérison, rapproche ce personnage de Diotime.

[scène 7]

Suit une scène agitée dont l'élément narratif moteur est l'irruption d'une perturbation : la peste. Le discours discontinu et la variété des motifs employés – le thème du chœur (mes. 298 ; mes. 311-313), des appels (mes. 303), le motif de l'étirement (mes. 307 ; mes. 312-316) – suivent au plus près le caractère des répliques. Antigone et Clios craignent que la tragédie de Thèbes se répète en entraînant la mort mais Œdipe, confiant, accueille les malades. La petite fanfare (mes. 314) est entendue aux cordes, et non aux cuivres, ce qui souligne la transformation du personnage.

368. *Livret Œ*, p. 42.

Deuxième section B₂

L'écriture contrapuntique de cette scène (mes. 317-345) a valeur descriptive, les entrées en imitations faisant entendre l'arrivée successive des malades (clarinette en *si b*, mes. 317 ; bassons-violons, mes. 318 ; clarinette, mes. 319). Ou leur sortie que l'augmentation rythmique permet de figurer (mes. 329-330). La rythmique heurtée crée une instabilité que les *glissandi* des cordes connotent de façon presque comique [cf. exemple n° 77]. En effet, au premier malade supposé, Œdipe répond en modulant sur le thème du chœur (mes. 322) :

ŒDIPE.
Cesse d'avoir peur !
Tu peux marcher.
Va³⁶⁹ ! (mes. 320-324)

Les martèlements du piano (mes. 326-329), en remplaçant les *glissandi*, installent aussi un autre affect, proche de la peur celui-là. D'autant plus que le motif du drame contamine tous les pupitres de l'orchestre (mes. 336-338 ; mes. 340 ; mes. 342). La fanfare mélangée à l'étirement (mes. 344-345) conduit à une section interne, violente, qui suspend la narration (mes. 346-362). Elle est animée par un *continuum* de la harpe et du piano [cf. exemple n° 78]. Le motif de l'étirement y est quasi méconnaissable du fait des timbres et du rythme de trois pour deux qui en brouille la perception. C'est un moment d'introspection et de philosophie pour Œdipe :

ŒDIPE.
Qui es-tu, Œdipe, roi aveugle
Poète au sceptre brisé,
Pour dire de ce que tu n'as pas connu³⁷⁰ ? (mes. 346-350)

Le thème du chœur (mes. 349 ; 354 ; 360) unifie son chant, au texte complexe mais que l'abandon du trois pour deux et la diminution de la densité instrumentale laissent parfaitement compréhensible :

ŒDIPE.
Votre vie n'est pas à vous.
Éphémères détenteurs de l'instant
Comment pourriez-vous déchiffrer
L'impérieuse musique du temps ?
À petits pas, petits vivants, petites vies,
Regagnez vos maisons passagères
Car la vie terrestre est désir³⁷¹. (mes. 351-361)

369. *Livret Œ*, p. 43.

370. *Livret Œ*, p. 43.

371. *Livret Œ*, p. 43.

[scène 9]

Le grand geste continu d'étirement et l'utilisation dramatique des motifs de l'appel et du drame constituent à la fois l'aboutissement exacerbé de la scène précédente et ménage, après le reflux de la tension accumulée, une transition vers la partie suivante (mes. 363-380).

[scène 10]

3.c. Troisième partie C

Première section C₁

Le topos musical du contretemps des trombones et tuba puis des violoncelles produit une impression d'attente ou d'approche (mes. 386-387) [cf. exemple n° 79]. La transformation du motif d'Alcyon (mes. 391-392), varié par des harmonies plus chargées et le recours au registre médium, ou celle du motif du drame, écourté et lyrique (mes. 394), traduisent l'égarement d'Œdipe. Puis des éclats percussifs font entendre la violence de son délire (mes. 395-400) qui explose dans une profusion de quintolets martelés par tout l'orchestre (mes. 403-404), véritable caisse de résonance de l'intériorité tourmentée du personnage. C'est le motif du drame qui nourrit ici et ensuite le tissu orchestral.

Antigone tente d'apaiser son père. Elle entre dans la tente mais il la repousse et la frappe :

ANTIGONE.

Qu'il délire tout seul

Comme à Thèbes, avec notre mère³⁷² ! (mes. 410-412)

Son motif caractéristique, aux inflexions mélancoliques, apporte, une mélancolie qui tempère immédiatement l'atmosphère de colère folle.

[scène 11]

Diotime revient (mes. 414 et *sq.*) et prodigue des conseils consolateurs. Son chant, assoupli encore par les relais d'oscillations serpentant des cordes au piano, est doublée, dans un *pp* velouté, par la clarinette (mes. 416-420).

L'omniprésence du motif d'Antigone (mes. 418 ; 421 ; 424 ; 427) installe musicalement un espace où seuls les personnages féminins agissent [cf. exemple n° 80]. Il connote également la relation filiale que Diotime entretient avec Calliope.

DIOTIME.

Tu as de grands dons, ma fille,

Tu es faite pour soigner³⁷³. (mes. 428-9)

372. *Livret* Œ, p. 45.

373. *Livret* Œ, p. 46.

Deuxième section C₂

Calliope entretient aussi des liens avec Œdipe, les fragments du thème du chœur (mes. 431 ; 433) en donnant une image sonore. Une harmonie s'étage progressivement depuis le *ré #* grave des contrebasses jusqu'au *do* de la flûte (mes. 430-431). Calliope attend les consignes :

CALLIOPE.
Il [Œdipe] s'est endormi.
Que dois-je faire ?

DIOTIME.
Il a besoin de ta force.
Donne-la lui, sans perdre la tienne³⁷⁴. (mes. 432-441)

Un large espace sonore se déploie entre les scansionnements du piano et des timbales dans l'extrême grave et les harmoniques des violons doublées par le piccolo (mes. 431-437) [cf. exemple n° 81]. La réponse de Diotime adopte, après les trombones (mes. 434) le rythme motorique du chœur'.

Notons la présence du motif d'Alcyon – joué par les violons (mes. 425) – dans cette scène de soin qui dit le pouvoir thérapeutique de la musique.

[scène 12]

Calliope va alors redonner vie à Œdipe (mes. 422-464). Dans une pâte orchestrale compacte, faite de roulements de timbales et de *pizz.* de harpe près de la table, le motif de l'étirement annonce la venue d'un événement (mes. 442-450). Calliope attend de sentir ce qu'elle doit faire puis le motif d'Œdipe (mes. 451-453) opère comme un signal.

Troisième section C₃ : intermède

Dans un rythme ternaire envoûtant, hypnotisant, un *ostinato* du piano accompagné de figures (mes. 454-464) [cf. exemple n° 82], lent d'abord, grandit jusqu'à la saturation à la faveur d'un *crescendo* orchestral et du rapprochement des scansionnements en contretemps motoriques de timbales (mes. 462). Et soudain, plus rien, la musique se tait (mes. 465). Une colonne harmonique des cordes (couleur de sixte et quarte) [cf. exemple n° 83], s'élève alors sous la ligne vocale diatonique de Calliope. Des restes d'*ostinato* euphoniques (mes. 471), dans l'extrême aigu, rappellent à la flûte le chœur des blessures sur une harmonie de septième (2^e renversement) (mes. 473-480) :

374. *Livret Œ*, p. 46.

DIOTIME.
Un événement a eu lieu entre Œdipe et Calliope,
Une nouvelle naissance³⁷⁵. (mes. 478-480)

L'*ostinato* de l'intermède reprend (mes. 481//454) alors que Diotime questionne Clios sur ses projets. Un événement peut-il également avoir lieu entre lui et Antigone ?

DIOTIME.
Antigone, accepterais-tu d'épouser Clios³⁷⁶ ? (mes. 487-490)

[scène 13]

Le motif d'Antigone, varié ou non (mes. 486 ; 491 ; 493) et ceux du drame (mes. 489-490), du chœur (mes. 495), de la fanfare (mes. 500) et d'Alcyon (mes. 501) remplacent celui de l'*ostinato* (mes. 497-498) qui ne peut s'imposer.

ANTIGONE.
Qui s'occuperait d'Œdipe ?
Je dois rester sur la route³⁷⁷. (mes. 492-495)

Le départ de Clios est encadré par les motifs de la fanfare aux bois (mes. 500) et celui d'Alcyon aux flûtes et clarinettes (mes. 501). Il quitte Œdipe pour retourner dans sa montagne. Une inquiétude saisit Antigone (mes. 502) traduite par des notes répétées de doubles croches piquées des violons [cf. exemple n° 84].

ANTIGONE.
Clios sera-t-il toujours un homme de sang ?

DIOTIME.
Il est peintre.
Clios doit labourer tout le champ des couleurs³⁷⁸. (mes. 502-505)

Cette saillie de croches anticipe le rythme de la trame caractéristique du prélude du dernier acte. Toutefois, le motif de l'inconnu qui résonne dans une combinaison pastorale du hautbois et des cordes (mes. 503-504) rappelle que l'épisode de la falaise a profondément affecté chacun des trois protagonistes et pas seulement Œdipe. L'ancien roi est devenu aède tandis que Clios se découvrira peintre.

[rideau]

375. *Livret Œ*, p. 46.

376. *Livret Œ*, p. 47.

377. *Livret Œ*, p. 47.

378. *Livret Œ*, p. 48.

4. Acte IV : rondo³⁷⁹

En forme de rondo, le quatrième et dernier acte prépare progressivement la métamorphose finale d'Œdipe dans le jardin des Érynnies à l'entrée d'Athènes. Le mystère qui entoure cette fin et la mise en évidence de la rivalité des deux fils, Polynice et Étéocle – que souligne, nous le verrons, leur traitement musical – ne closent pas véritablement l'opéra mais ménagent au contraire une ouverture d'une grande poésie. Du point de vue formel, la présence d'un interlude favorise la perception d'un acte bipartite et la conduite du discours au sein des deux couplets est volontiers *durchkomponiert*.

Interlude (refrain)	Continuum barré de bribes mélodiques	
Couplet 1	Succession de moments de dialogue <i>arioso</i> dramatisés par de nombreux motifs et bribes d' <i>ostinato</i>	
Interlude (refrain)		
Couplet 2 : finale	Étirement → métamorphose d'Œdipe Effets dramatiques de cloches	Grande scène finale : rassemblement de tous les personnages

Tableau 12: schéma résumé de l'acte IV

4.a. Interlude : refrain

Les deux actes s'enchaînent. Un *continuum* d'une grande noirceur mobilise les cordes, *sul ponticello*, créant de nombreuses harmoniques qui brouillent les hauteurs [cf. exemple n° 85]. Des doublures des flûtes (mes. 3) puis des clarinettes (mes. 6) et enfin du marimba (mes. 13) produisent un climat oppressant. Sur cette trame répétitive s'élèvent le motif de l'étirement, répété et amplifié au tuba, au cor et aux trombones (mes. 2-4). Puis lentement, des bribes (mes. 7 ; 9 ; 12 ; 13 ; 15 ; 17) issues du chœur étoffent le mystère et provoquent un prolongement intervallique très dissonant (mes. 18-21) [cf. exemple n° 86]. Une désinence en forme d'appel de trompette (mes. 22), *piano*, nostalgique, entame la dissolution progressive de la trame initiale. Mais l'*ostinato*, saccadé, reprend. Les modes de jeu se durcissent (mes. 27-33), la sonorité brillante et sinistre d'un deuxième appel de trompette (mes. 30) et l'homorythmie d'un quasi *tutti* (mes. 31-32) nous mènent à un point culminant d'angoisse. Une section erratique varie les éléments précédents dans un travail de développement (mes. 33-54). La reprise *piano* trame aux violons (mes. 55) redevient plus thématique (mes. 56-57 ; 62). Cela prépare déjà l'énoncé du thème d'Œdipe, apaisé, en valeurs longues aux flûtes et altos (mes. 65-69) et le reflux jusqu'au silence (point d'orgue fin

379. Voir schéma formel en annexe.

mes. 73) [cf. exemple n° 87]. Cet interlude fait office de refrain dans le scherzo qui sert de cadre formel à l'acte.

[scène 1]

4.b. Couplet 1

Discrètement, l'*ostinato* redémarre aux violons (mes. 74). Il se transforme en notes répétées d'altos (mes. 75) et se fragmente en piques de deux doubles, *sul ponticello*, des violoncelles puis des premiers violons. Cet emploi des cordes, très strié aux modes de jeu spécifiques, auquel s'ajoutent des bribes de thèmes aux vents graves, notamment le motif de l'étirement (mes. 75-79), crée une couleur particulière, très bruitiste. Dans ce contexte, le motif d'Antigone (mes. 80), aux violons divisés dans l'aigu, oppose un fort contraste poétique.

En outre et de façon analogue, la divergence entre Œdipe et Antigone se fait sentir dans leur dialogue car chacun est affublé de signaux sonores contrastants. Œdipe est annoncé par une brise de fanfare tonitruante (mes. 84) [cf. exemple n° 88], Antigone par son motif (mes. 91). Ce n'est pas véritablement d'une opposition qu'il s'agit mais cela indique que leur séparation est proche.

Pendant ce temps, le récit se poursuit avec ses traditionnels effets imageants. Très haletant, sur le qui-vive, le discours est émaillé de nombreux motifs connus. L'entrée et les interventions d'Œdipe sont balisées par la fanfare (mes. 84 ; 94 ; 101) comme le passage d'un soldat (mes. 94). On reconnaît aussi le thème du « chœur des blessures » (mes. 89-90) ainsi que celui de l'étirement (mes. 102).

Œdipe décide de se perdre complètement avec Antigone en refusant toute aide extérieure et son discours s'agite de trémolos des cordes (mes. 96 ; 100-101). Il s'anime encore (mes. 103-112) par le truchement d'un *continuum* du piano, très mobile [cf. exemple n° 89] puis plus stable (mes. 108-110), au moment justement où Œdipe évoque la route. Le motif de son pas en offre une image très souple mais la réponse d'Antigone, dont le motif est contaminé par les doubles croches du piano, est fébrile [cf. exemple n° 90] :

ŒDIPE.
Il est temps de partir.
N'emportons rien.

ANTIGONE.
Et tes sculptures, tes outils³⁸⁰ ? (mes. 109-111)

380. *Livret Œ*, p. 50.

Le motif d'Œdipe, dans l'aigu des cordes et un contour rythmique régulier (mes. 112-115), trace de la route une image sonore sereine et déterminée. Une brève interjection d'Antigone, harmonisée par le motif du drame (mes. 116), perturbe à peine le tableau. Modulée sur le thème du chœur (mes. 117), Œdipe conclut :

ŒDIPE.
C'est fini, je ne taillerai plus³⁸¹ ! (mes. 117-118)

De nouveau, le motif du drame et des effets de percussions traduisent à l'orchestre la peur d'Antigone (mes. 118 ; 120 ; 121). Cependant, un petit travail de développement autour des motifs Œdipe et Antigone les rapprochent rythmiquement (mes. 128-130) [cf. exemple n° 91], appuyant l'idée que tous deux doivent être aveugles désormais. La volonté d'Œdipe d'associer Antigone à son ultime voyage se prolonge musicalement dans un passage d'une grande fluidité. La souplesse des sextolet de la mer (mes. 134) et des relais de timbres entre les cordes et la petite harmonie déploient un temps suspendu :

ŒDIPE.
J'entends... j'entends le bruit de la mer.
Allons vers la mer, tu me diras ses couleurs³⁸². (mes. 135-137)

[scène 2]

Si Antigone comprend que son sort est lié à celui d'Œdipe, elle n'en conçoit pas moins de la révolte (mes. 144-170) :

ANTIGONE.
Je crache sur Thèbes, sur Créon.
Sur mes frères, si forts et si faibles.
Je crache sur Clios, sur Antigone,
Sur tous ceux qui osent aider Œdipe.
Alors qu'il doit se perdre
Avec moi, rien qu'avec moi sur la route inconnue³⁸³. (mes. 145-153)

Cette tirade donne lieu à une musique très descriptive, énumérant les motifs et les combinaisons de timbres comme Antigone les personnages (mes. 144-153), le tout dans un caractère rageur. Mais le dernier membre de phrase se détend. Altos et violoncelles font alors résonner une fusion des motifs d'Antigone et Œdipe (mes. 154-155) [cf. exemple n° 92]. Puis, touchée par la grâce, c'est-à-dire en langage bauchalien par la « lumière », Antigone s'abandonne à un épisode lyrique (mes. 156-170) qui entremêle le rêve à la réalité. L'assise harmonique de cet air provient du motif d'Antigone et tend à l'euphonie. La contradiction

381. *Livret Œ*, p. 50.

382. *Livret Œ*, p. 51.

383. *Livret Œ*, p. 51.

intrinsèque du personnage se décline ici très précisément dans un balancement entre destin et aspiration, détermination et espoir :

ANTIGONE.
Quelle lumière... Elle m'envahit tout entière.
La lumière... mon désir... mon espoir
Ici... en cet instant,
C'est pour cela que je suis née³⁸⁴ (mes. 160-169)

[scène 3]

Un second épisode lyrique (mes. 171-187) [cf. exemple n° 93] succède à cette page rêvée. Le motif de l'étirement, tout en retenue, a une fois de plus permis une transition subtile et assure au sein du dialogue le rôle d'une armature (mes. 178-179 ; 187). De la contradiction précédente émergerait donc un sens, semble nous dire ce duo amoureux d'Œdipe et Antigone. Harpe et piano créent un halo qu'une colonne harmonique des cordes divisées vient enrichir (neuvième majeure, mes. 173 ; 6m, mes. 188 ; \approx septième majeure, mes. 189). Le large ambitus et le raffinement des timbres connotent la fragilité et l'expressivité. Le chant vient volontiers puiser à l'harmonie. De ce brouillage de la distinction entre les dimensions verticale et horizontale résulte un sentiment de plénitude. Progressivement, des effets instrumentaux – des trilles par exemple (mes. 180) – et des motifs identifiables – le drame (mes. 182) – animent le dialogue qui se fait plus *arioso* (mes. 188).

Au piano (mes. 193) puis aux bois et cordes (mes. 195-196), un fragment du *continuum* piano/harpe (mes. 193-194) du troisième acte produit un rapprochement textuel. Dans l'acte précédent, il était question de la difficulté de « déchiffrer l'impérieuse musique du temps » (III, mes. 355-356) en raison de la brièveté de la vie. À présent, c'est Antigone qui affirme la nécessité de goûter « le bonheur qui est là » (mes. 193-194). Œdipe a compris ce qui l'a perdu à Thèbes et prononce une formule d'humilité :

ŒDIPE.
Plus de paroles, plus de limites !
La lumière
Qui est là, sur le seuil toujours incertain
Malgré la formidable certitude³⁸⁵. (mes. 195-197)

Tandis que le mouvement contraire des vents – clarinette, basson, cor et tuba – nous plonge dans le registre grave, les cordes se souviennent du motif de l'inconnu (mes. 198-199). Œdipe raconte alors le rêve qu'il a fait d'un homme (mes. 200-208) sur fond d'effets descriptifs de l'orchestre. Antigone demande son identité et le discours s'anime. On reconnaît

384. *Livret Œ*, p. 51.

385. *Livret Œ*, p. 52.

le motorisme du chœur' qui contrepoinTE ses questions. Plus loin, l'harmonie de triton aux cordes (mes. 215-218) dramatise l'oubli du nom de l'homme. Œdipe annonce le départ pour Athènes et le motif de son pas est égrené par les bois graves (mes. 219). C'est à ce moment précis que le nom lui revient. Dans un tempo plus lent que scandent des arpèges brisés de harpe et de piano (mes. 222), il le prononce dans une couleur de *la m* (mes. 224).

L'angoisse le saisit. Des trémolos (mes. 227) puis des notes répétées, piquées, sur pédale de *sol* (mes. 231 et *sq.*) remettent l'horloge du temps présent en marche [cf. exemple n° 94]. L'évocation de Sophocle suscite le souci de la rivalité des fils :

ŒDIPE.
Étéocle et Polynice croient combattre pour un royaume,
C'est de l'ombre de leur mère qu'ils rêvent encore³⁸⁶... (mes. 231-234)

La fanfare retentit (mes. 230), évoquant la lutte pour la royauté, et cette fois Œdipe et Antigone se mettent en route, avec toujours cette urgence inquiète de tout l'orchestre (mes. 231-241).

[rideau]

4.c. Interlude : refrain

L'épisode des « chiens de la nuit » comble l'ellipse temporelle de la route vers Athènes (mes. 243-265). Et comme lors de sa première occurrence, les motifs de la fanfare (mes. 248), de l'inconnu (mes. 256) sont mobilisés. La tension reflue dans un lent decrescendo (mes. 250-254) puis enfle de nouveau (mes. 258-265).

[scène 4]

Cette scène (mes. 266-306), éclairée d'abord uniquement par des torches disposées sur le plateau, fait office d'ouverture du finale par sa nature explicative :

CLIOS.
Thésée m'a confié des soldats
Pour surveiller l'ambassade de Créon
Et l'empêcher d'enlever Œdipe par violence³⁸⁷. (mes. 276-279)

Le motif de l'inconnu (mes. 266 ; 269) et d'Œdipe (mes. 267-8 ; 270) se fondent dans des nuances douces [cf. exemple n° 95]. Et alors qu'Œdipe entre en scène, le motif étirement (mes. 281) retentit et se prolonge dans celui de l'inconnu (mes. 285), autorisant la résolution de la dissonance et la résorption de la tension [cf. exemple n° 96]. Une courte fanfare

386. *Livret Œ*, p. 53.

387. *Livret Œ*, p. 53.

(mes. 286) y succède ainsi que le motif du drame (mes. 287) mais leurs valeurs longues annulent toute charge négative.

Le *continuum* des « chiens de la nuit », transformé (mes. 288-294) par l'émousse de ses arêtes rythmiques, introduit le dialogue de Clios et Diotime. Les motifs du drame (mes. 296) et d'Œdipe (mes. 302-306) le nourrissent ensuite.

[scène 5]

C'est au tour d'Antigone d'entrer sur scène et l'on entend son motif (mes. 309) ainsi que celui du drame (mes. 311). Dans l'extrême aigu et sur le thème du chœur (mes. 313-314), usant ses dernières forces pour prévenir un danger, elle chante au bord du cri qu'Œdipe « est appelé dans le bois sacré » (mes. 313-314).

Le chant des Érinyes, interprété par la part féminine du chœur, s'élève et entonne le thème des blessures (mes. 318). Il se résout en une sonorité diatonique de quintes superposées (mes. 330) [cf. exemple n° 97].

[scène 6]

4.d. Finale : première partie

Dans une première partie (mes. 331-367), les cloches plongent l'auditeur dans une ambiance solennelle. Deux résonances se succèdent, consonantes mais dans un rapport de triton [cf. exemple n° 98] qui leur confère un hiératisme grandiloquent. Œdipe paraît et, sur le thème du chœur, explique son geste traditionnellement sacrilège :

ŒDIPE.
Il me fallait entrer en ce lieu
Où les Enfants de l'ombre
Enseignent le recueillement.
Il n'y a point de sacrilège³⁸⁸ (mes. 335-339)

Les cloches – c'est-à-dire une combinaison renouvelée du vibraphone, du piano, de la harpe ou même des cordes – ponctuent son discours d'accords résonants (mes. 343-344 ; 348-349 ; 355 ; 359 ; 361-362) qui en clarifient la compréhension. De façon analogue, les irisations des cordes en trémolos *pp* jusqu'aux trilles qui font miroiter l'harmonie finale et modale de quinte et septième majeure (mes. 363-367) [cf. exemple n° 99] mettent en exergue sa dernière réplique :

388. *Livret Œ*, p. 55.

ŒDIPE.
Athènes sera immortelle
Par l'intrépide, la patiente, la vigilante lumière
Qu'Œdipe et Antigone confient à l'espérance³⁸⁹. (mes. 361-367)

[scène 7]

4.e. Finale : deuxième partie

Les personnages se rassemblent peu à peu (mes. 368-fin). Ismène arrive elle aussi, puis Thésée, accompagnés tous deux d'une fanfare toute royale (resp. mes. 368-369 ; 372). Celle qui annonce Créon est sinistre (379-381) et enfin celle de Polynice, pesante (mes. 388-389).

Œdipe refuse de choisir entre ses fils celui qui doit régner. Il rassure ainsi Polynice, en modulant le thème de la découverte de la mer au deuxième acte :

ŒDIPE.
Tu es roi, mon fils.
Tu es le roi,
Ta mère était la reine³⁹⁰. (mes. 390-393)

Mais le motif de l'étirement (mes. 394-396) ramène la violence que celui du drame entretient par des sextolets de doubles croches piquées (mes. 399-405) et de fracassants effets de masses orchestrales. Antigone tente de raisonner son frère mais des fragments du refrain au marimba et aux cordes (mes. 310-312) rendent la détermination de Polynice sensible.

Les personnages secondaires se dispersent, laissant seuls les protagonistes sur scène, et le chœur des Érinyes chante à nouveau leur rengaine écourtée, « ils étaient trois sur la route... » (mes. 414-416) [cf. exemple n° 100]. Dans la profusion du finale, ce chant a un rôle organisateur. La sérénité est provisoirement retrouvée et se traduit par une écriture volontiers harmonique. Ainsi, le discours se fige à plusieurs reprises, comme suspendu sur une harmonie de septième mineure (mes. 454 et *sq.*).

On distingue tout de même encore de nombreux matériaux thématiques : des bribes du motif d'Œdipe, caractérisé par un chromatisme retourné, celui du chœur, des fragments de continuum au piano, le motif du drame, des oscillations. À la manière d'une longue récapitulation, les voix rappellent ou inventent des thèmes Clios, une courte mélodie pentatonique (mes. 456), le chant des Érinyes (mes. 460 ; 464 ; 472), Œdipe, le thème du chœur (mes. 461) et de l'étirement (mes. 473). Et l'orchestre de faire de même : un fragment des « chiens de la nuit » (mes. 446), la vague (mes. 451-453), Alcyon (mes. 455), l'inconnu

389. *Livret Œ*, p. 55.

390. *Livret Œ*, p. 56.

(mes. 462), le thème du chœur aux flûte, cor, tuba et cordes (mes. 465) et à la clarinette (mes. 467), les clarinettes, le pas d'Œdipe (mes. 468) [cf. exemple n° 101].

Brusquement, un coup de tonnerre semble annoncer l'heure de la mort d'Œdipe (mes. 457). De nouveau et pour de bon, l'orchestre – harpe, piano, vibraphone et cordes – se bloque sur une harmonie enrichie de sixte et quarte (mes. 472-fin) [cf. exemple n° 102]. Ne subsistent plus désormais que d'infimes bribes de thèmes et les voix sont essentiellement *recto tono*, hormis une dernière occurrence du thème du chœur (mes. 481) et la conclusion d'Antigone (mes. 488-491) dans une lumière rouge, intense.

. Les « caractères musicaux »

Le discours musical procède par variation développante à partir d'un catalogue de motifs se rapportant aux personnages ou à des idées, des thèmes du roman. Pierre Bartholomée met ainsi en place ce qu'il qualifie de « caractères musicaux », à savoir des « motifs mélodiques et rythmiques aisément reconnaissables³⁹¹ » qui fonctionnent comme des signes. Nous les avons classés selon leur ordre d'apparition ainsi que leur degré de parenté (une couleur par famille – le blanc regroupant par défaut les motifs plus indépendants).

391. BARTHOLOMÉE Pierre cité par SERVAIS Jeanne, « De la musicalité de l'écrivain Henry Bauchau à la musique du compositeur Pierre Bartholomée... », *op. cit.*, p. 82.

Caractères musicaux	Description
Thèbes	Étirement intervallique ascendant.
Antigone	Motif disjoint (2 sauts d'octave appoggiaturée).
Œdipe et Antigone	Fusion Antigone/Thèbes.
Œdipe (ou le pas d'Œdipe)	Rythmes asymétriques. Chromatisme.
La mémoire du mythe	// le pas d'Œdipe (rythmes asym. et chrom.).
Le drame	Désinence iambique : saut de 5.
Le destin d'Œdipe	Motif chromatique <i>marcato</i> + saut de 5 (+4).
La rumeur	Motif chromatique <i>legato</i> (5J).
Le combat	Contours ascendants, <i>marcato</i> .
Fanfare	// le combat (cuivres).
Les blessures des yeux d'Œdipe	Mélodie d'intervalles tendus (souvent au chœur).
Clios	Mélodie très souple d'élans successifs.
Alcyon	Rythme iambique, diatonique (bois).
L'inconnu	Saut de 5 sur harmonie claire de 3M puis 6M.
Vers la falaise	Motifs d'appels (rythme iambique et désinences).
La vague	Rythmes heurtés, intervalles disjoints.

Tableau 13 : motifs générateurs et motifs dérivés.

1. *Différence et mimésis : un opéra de formation*

Le rapport texte-musique prend la forme d'un redoublement formel. Le livret conserve la trame narrative porteuse des principales étapes de la transformation du personnage dans le roman et le flux musical se fait formellement l'écho de l'évolution du personnage principal. En effet, la transformation de certains thèmes dans le sens d'une plus grande euphonie conduit la partition de façon analogue à la métamorphose du personnage. L'opéra se fait roman de formation. En outre, si l'on se place au niveau de la micro-forme, le recours discret à un certain nombre de motifs confère une dimension descriptive à la partition. Ainsi, Pierre Bartholomée, en indexant le discours sur les affects du texte, « structure [...] la musique comme un langage chargé de sens³⁹² » dans la mesure où la succession et la combinaison des motifs procède d'une manière de grammaire et véhicule des affects au gré des choix

392. ADORNO Theodor W., « Alban Berg » dans *Figures sonores. Écrits musicaux I*, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquin avec la collaboration de Claude Maillard, Contrechamps, 2006, p. 75.

agogiques et de caractères. Ainsi, l'adoption d'un point de vue surplombant, on peut, sous la forme d'un tableau tenant compte de critères généraux, proposer l'aperçu synthétique de l'opéra suivant :

<i>Œdipe sur la route</i>	
Acte I : forme sonate	-rythmes asymétriques ;
	-vocalité aux intervalles écartelés ;
Acte II : scherzo	-tension.
	↓
Acte III : andante de forme lied	-rythmique progressivement plus régulière ;
	-intervalles vocaux moins distendus ;
Acte IV : rondo	-sérénité.

Tableau 14: profil affectif global de l'opéra

L'évolution des motifs relève d'un travail dialectique qui, au fil des répétitions et des combinaisons, aboutit plus particulièrement au modelage d'un des motifs majeurs de l'opéra : le pas d'Œdipe. Cette « métamorphose conductrice », pour reprendre l'expression de Jean Barraqué à propos du troisième mouvement de *La Mer*³⁹³, accompagne et donc redouble celle du personnage.

Sophocle déjà faisait d'Œdipe un homme, l'extirpant de sa condition de héros. Le récit – d'abord bauchalien puis musical – poursuit cette dissolution du mythe et de l'aura tragique qui l'assortit. Le moment-clé d'un opéra que constitue l'air fait pendant aux récits à la première personne des romans de Bauchau. En effet, l'air est un pivot formel et émotionnel de la partition, propice à l'exacerbation des passions. Proche du soliloque théâtral, il peut par conséquent laisser cours à l'introspection du personnage.

1.a. Le pas d'Œdipe

Le pas d'Œdipe, pour commencer, est un motif dont l'asymétrie rythmique et les modes de jeu heurtés imitent, transcrivent le pas tâtonnant de l'aveugle. Il renvoie à l'errance, au trouble intérieur. De la même manière, la vocalité des deux premiers actes est caractérisée par des intervalles disjoints et un accompagnement dissonant. Elle se fait plus souple à partir

393. BARRAQUÉ Jean, *Debussy*, édition révisée et mise à jour par François Lesure, Paris : Seuil, 1994, p. 192.

du troisième acte et la pâte orchestrale cherche l'euphonie par l'emploi de degrés conjoints et l'installation ponctuelle sur des harmonies tenues, en particulier aux cordes – cette écriture en colonne harmonique sera encore plus largement utilisée dans *La Lumière Antigone*.

[cf. exemple n° 6]

Le motif du pas d'Œdipe évolue ainsi au troisième acte vers un élément plus lyrique (III, mes. 131-132). Cette transformation motivique, trace sonore de la métamorphose du personnage, est de nature signifiante. La découverte par le personnage de sa nature *clairchantante* est la première étape cruciale de sa transformation et le compositeur lui attribue une nouvelle manière de chanter, « très lyrique et très douce, accompagnée aux cordes par de longues notes tenues [qui suit] une brève hésitation de la voix [...]. Cette mélodie tranche, par ses notes tenues et ses degrés conjoints, sur les écarts importants et dissonants auxquels nous avions habitués les premier et deuxième actes³⁹⁴. »

[cf. exemple n° 71]

On réentend un épisode lyrique similaire au quatrième acte pour son dernier chant (IV, mes. 461 ; 468-471). Le pas d'Œdipe se pare finalement de sérénité et de majesté, conformément à la transfiguration du personnage à la fin du roman.

[cf. exemple n° 101]

Ainsi, la progression dramatique et psychologique du personnage central guide, commande la transformation de son motif caractéristique en transposant musicalement l'épanouissement final par une émancipation de la dissonance initiale. La musique est donc informée par, ou plutôt indexée sur les affects du texte.

1.b. Les motifs de coordination

Cette indexation du discours musical sur les affects du texte se donne également à entendre dans l'articulation des différentes parties du discours à la faveur desquelles les motifs de l'étirement des scènes et du drame – et de la rumeur dans une moindre mesure – sont convoqués.

[cf. exemple n° 21]

394. VAN WYMEERSCH Brigitte et WATTHÉE-DELMOTTE Myriam, « Bauchau et Bartholomée : du roman à l'opéra », art. cit., p. 122.

D'un côté, ces retours participent de la mise en place d'un système d'attentes chez l'auditeur dont l'écoute est ainsi balisée. D'un autre côté, cela crée une périodisation du discours qui complexifie la sensation de permanence produite par la récurrence, qui n'est pas sans rappeler la technique musicale d'un Debussy en matière de liaison des idées entre elles. Il y a une approche du temps similaire, à la directionnalité des relations d'associations d'idées, voisine du rêve.

1.c. Le topos musical d'Alcyon

Les vignettes sonores des personnages sont typifiées selon les conventions de la musique représentative – conçue au sens monteverdien de l'expression *stile rappresentativo* – et des codes historiques. Alcyon, l'ami musicien de Clios, est ainsi musicalement incarné, en conformité avec l'appartenance du personnage à la lignée d'Orphée, par un trio de flûtes ou de clarinettes, référence explicite à l'*aulos* antique. Ces alliages de bois sont aussi et plus largement associés à une sonorité pastorale qui convient parfaitement aux bergers que sont Alcyon et Clios.

[cf. exemple n° 27]

1.d. La vague

De façon moins littérale mais tout de même suggestive, Bartholomée a modelé l'orchestre du deuxième acte dans le sens d'une imagerie liquide afin d'évoquer la mer et, dans un second temps, la forme délirante de la vague sculptée dans la falaise. Brigitte Van Wymeersch, analyse d'ailleurs l'épisode de la vague – le prélude du deuxième acte – suivant l'idée d'une partition comme prolongement mimétique du livret ou plus encore comme expression musicale et dramatique des éléments romanesques non retenus dans le livret :

Dans le deuxième acte, l'évocation de la mer à l'orchestre est réalisée par un travail minutieux des cordes, de la harpe et du célesta notamment : des sextolets rapides de notes pointées accompagnés de glissandi de la harpe et du tintement des percussions construisent le bruissement des flots qui jaillissent et se perdent en tous sens. Par contraste, le déferlement de la vague et le danger qu'elle représente est symbolisé de façon dramatique par l'éclatement de ces sextolets à tout le tissu orchestral et dans toutes les tessitures. Ce murmure de la mer revient à chaque évocation de l'élément marin, notamment durant la première scène du dernier acte³⁹⁵ dans laquelle Œdipe entend à nouveau la mer³⁹⁶.

395. Œdipe - « J'entends... j'entends le bruit de la mer, allons vers la mer... tu me diras ses couleurs », *Livret ŒSR*, p. 51 ; partition : IV, 1, mes. 134-140).

396. VAN WYMEERSCH Brigitte et WATTHÉE-DELMOTTE Myriam, « Bauchau et Bartholomée : du roman à l'opéra », art. cit., p. 122.

La caractérisation du matériau et de son traitement orchestral est très juste. Cependant nous tenons pour insuffisantes les correspondances entre matériau et idée. Nous préférons plutôt mettre au jour la signifiante de la forme à partir du repérage d'éventuels retours d'éléments musicaux identiques ou variés engendrant *de facto* des rapprochements textuels, ou à partir des parentés motiviques qui doivent permettre d'accéder à une dimension d'interprétation supérieure en dépassant l'étape descriptive de l'analyse. La description minutieuse de l'artisanat de Pierre Bartholomée ne saurait suffire à rendre compte de la partition comme « objectivation » d'un poème et pas seulement sa « célébration³⁹⁷ ». À partir de cette « forme d'expression mimétique », il convient, à l'aide des termes du processus en trois phases de l'effort de compréhension du monde par l'homme mis au jour par Ernst Cassirer, de dégager, en passant par la « forme analogique », une « forme purement symbolique³⁹⁸ ».

2. *Généalogie signifiante des caractères musicaux*

C'est à quoi nous allons tenter de procéder en étudiant la partition d'un peu plus près, c'est-à-dire en observant l'évolution du profil des motifs musicaux. Celle-ci est mue par une dialectique même/autre, analogue à celle qui agit les personnages bauchaliens, travaillés qu'ils sont par le drame, et dont la compréhension plus intime, psychologique en somme, devrait nous aider à formuler la signification supérieure, autrement dit à mettre en évidence la « forme purement symbolique ». Toutefois, nous réservons ce temps d'interprétation à la troisième et dernière partie de ce travail car l'étude de la deuxième partition de Bartholomée d'après Bauchau, élargissant le corpus, doit venir nourrir cette étape.

2.a. Antigone

La parenté intervallique entre le motif caractéristique du personnage d'Antigone et celui de la ville de Thèbes, tous deux disjoints, apparaît d'emblée. Compagne de route d'Œdipe, elle devra retourner dans sa cité s'interposer entre ses frères ennemis. Leurs deux routes ne se confondent pas et celle d'Antigone reste encore à tracer.

[cf. exemple n° 4]

397. BONNET Antoine, « Le choix d'un poèm(t)e... », art. cit., p. 11.

398. CASSIRER Ernst, *Écrits sur l'art*, Paris : Éditions du Cerf, 1995, p. 20.

2.b. Le drame, le mythe

Les caractères musicaux d'Œdipe et du drame présentent également une grande parenté dans l'usage du chromatisme. Si le deuxième, de par sa brièveté et son profil volontiers incisif et mordant, occupe souvent une place structurelle de transition ou de commentaire dramatique, le premier a davantage une valeur de signal en soulignant musicalement la présence du personnage. Mais tous deux subissent des transformations au cours de l'œuvre et l'affect que leur confère leur présentation majoritairement dissonante – en ce qui concerne le motif d'Œdipe – ou brutale – celui du drame – se voit le cas échéant neutralisé.

[cf. exemple n° 2 et 75]

En outre, on peut noter, comme précédemment dans le rapprochement entre le personnage Antigone et la ville de Thèbes, que le compositeur n'a pas apparié au hasard certains de ses caractères musicaux. Œdipe est en effet le personnage-clé du drame, c'est-à-dire plus spécifiquement de la tragédie puisque c'est lui qui porte la faute.

. Rapports texte-musique et signifiante de la forme musicale

Le caractère monumental de la construction de cet opéra composé à la manière d'une grande forme sonate est déjoué, estompé par la permanence du matériau thématique. À cette *unitas* répond néanmoins une grande *varietas* de l'orchestration et du modelage (rythmique, harmonique) de ce matériau. Par conséquent, l'homogénéité présente une épaisseur du fait de la constante transformation des agencements. Envisagée du point de vue de la succession temporelle, l'œuvre relève de l'épique puisque les motifs forment autant d'événements comme les péripéties d'un récit. D'un autre côté, l'opéra acquiert une dimension qui confine au biographique dans la mesure où chaque motif, du fait de ses répétitions variées, est doté *in fine* d'une identité, autrement dit d'une histoire, synthèse cumulative de toutes ses occurrences ou encore mémoire active de ses métamorphoses. Il est hétérogène à lui-même tout en restant un. Les écritures de la partition et du roman se rejoignent, travaillées qu'elles sont elles-mêmes par la dialectique même/autre, déployée par le roman à l'aide de mots et d'images, dialectique qu'elles mettent plus essentiellement en question. Le sujet du roman a déterminé l'écriture sous forme respirations, silences, résonances, contrastes, et les propriétés du matériau, diatonique, chromatique, lyrique, etc. À moins qu'il n'ait favorisé l'expression d'idées purement musicales en stimulant, par le truchement d'un récit littéral et concret, une

forme d'écriture. Mais la question n'est pas de déterminer où se loge l'inspiration du compositeur et la partition nous force à constater que c'est bien le texte, carcan ductile avec la souplesse de ses « versets », qui imprime sa marque au discours musical.

1. *Correspondances entre le livret et le matériel thématique*

La vocalité suit en effet au plus près les inflexions de la langue parlée. Or c'est des voix que découle l'amplification orchestrale, d'abord parce qu'elles véhiculent les affects, et ensuite parce que leur axe mélodique produit volontiers l'harmonie.

[cf. exemple n° 10]

Mais ces simples remarques ne sauraient satisfaire l'attention portée aux rapports entre le livret et la partition. Pour ce faire, nous procéderons à un recensement des correspondances entre motif et texte. En effet, la répétition d'un motif produit un réservoir de bribes de livret. Il s'agit, après classement, de constater si les rapprochements opérés *de facto* réunissent un corpus homogène, ou non, du point de vue thématique. Nous retenons pour cet exercice les motifs du chœur (chœur et chœur'), non liés circonstanciellement à la présence d'un personnage – ces motifs à valeur signalétique sont d'ailleurs confiés à l'orchestre – et présents de façon continue à partir de leur première occurrence.

1.a. Le thème du « chœur des blessures »

Dans les quatre tableaux suivants, nous avons donc recensé par acte les moments où le thème du chœur se faisait entendre. Précisons que c'est le texte lié à ce motif mélodique qui lui donne son nom. Le plus souvent chanté par un personnage, ce thème est donc modulé sur des bribes du livret. Ce matériel textuel une fois rassemblé doit permettre de mettre en évidence une logique interne de mise en musique, non immédiatement audible.

Le thème du chœur au premier acte

Acte I	Ch. « Les blessures des yeux d'Œdipe [...] se cicatrisent. »	(mes. 16)
	Ch. « Ton père ne ressemble à personne. »	(mes. 172)
	Œ. « Antigone me suit, inadmissible espérance »	(mes. 208)
	Œ. au vigneron « Donne un peu de pain à l'aveugle »	(mes. 245)
	Œ. à Clios « Tout est oublié »	(mes. 481)
	Œ. citant Alcyon « Rien entre nous rien que les yeux »	(mes. 626)

Tableau 15: acte I, correspondances livret-motif du chœur

Le texte associé à la première occurrence de ce thème donne le ton de l'opéra. Nous sommes plongés dans le temps d'*après* la tragédie, ainsi que le processus de cicatrisation le condense :

Les blessures des yeux d'Œdipe, qui ont saigné si longtemps,
Se cicatrisent³⁹⁹.

Le motif joue le rôle d'un projecteur : il isole musicalement certaines phrases, certains mots. Plus précisément, il résume d'abord la situation initiale, c'est ce que nous venons de montrer. Il met ensuite en exergue, à la manière des épithètes homériques, les qualités des personnages principaux : Œdipe au destin si singulier, et Antigone, incarnation obstinée de l'espérance. Il annonce également les thématiques majeures du livret. La coprésence de la cécité, de l'oubli et du regard – thème amoureux par excellence – (cf. trois dernières citations du tableau) fait apparaître par une opération de synthèse le trio pardon, clairvoyance, amour. Par conséquent, et bien que le premier acte soit musicalement très tendu, l'issue heureuse de l'opéra est en germe.

399. *Livret Œ*, p. 9.

Le thème du chœur au deuxième acte

Acte II	Flûte et trompette : <i>interlude</i>	(mes. 11)
	Œ. « Je n'ai plus de temps que pour la mer »	(mes. 81)
	Œ. « Je ne veux pas partir »	(mes. 102)
	Œ. « La lumière enfin m'a saisi. Je dois partir sans fin »	(mes. 153)
	Cor et violoncelles : <i>intermède</i>	(mes. 318)
	Œ. à A. « aide-moi à mettre mon bandeau »	(mes. 406)
	A. « de ses outils divins et de l'inconcevable épaule »	(mes. 512)

Tableau 16: acte II, correspondances livret-motif du chœur

Le thème du chœur est moins sollicité dans le deuxième acte et se rapporte cette fois à l'*hybris* d'Œdipe. Ses paroles sont délirantes et le personnage s'obstine dans l'immobilité.

La lumière enfin
M'a saisi.
Je dois partir sans fin⁴⁰⁰.

Par ailleurs, l'obstination d'Antigone était liée à l'espérance, elle rime désormais avec folie et le thème de la lumière ne lui est pas encore associé. On peut déceler dans cette nouvelle situation initiale une exacerbation des thèmes précédents via un lexique hyperbolique (« inconcevable épaule ») que la sculpture de la falaise, autrement dit l'activité de création vient progressivement apaiser, sublimer.

400. *Livret Œ*, p. 26.

Le thème du chœur au troisième acte

Acte III	Basson // Œ. « La liberté »	(mes. 32)
	Flûtes // Ch. « Les blessures des yeux d'Œdipe »	(mes. 50)
	Violoncelles // Œ. « J'ai fait un rêve »	(mes. 53)
	Basson, cordes, Œ. « Je suis Œdipe, l'ancien roi »	(mes. 96)
	Œ. « Je suis Œdipe qui fus roi »	(mes. 117)
	Piano, violons (mes. 159), trompettes	(mes. 160)
	Dio. « Souviens-toi, Œdipe, que tu es un clairchantant »	(mes. 167)
	Œ. « J'ai vu cette fille des forêts [la sphinge] et j'ai voulu passionnément »	(mes. 179)
	Œ. « J'ai crié les réponses et j'ai cru »	(mes. 192)
	Œ. « Les Thébains ont acclamé un vainqueur. »	(mes. 197)
	Basson // Clio « La voix d'Œdipe »	(mes. 204)
	Œ. « C'est sans moi que Jocaste a fait place au malheur »	(mes. 233)
	Clarinette // chef du village « pouvoirs de tes chants. Tu as délivré Thèbes »	(mes. 298)
	Œ. « imposera les mains à tous »	(mes. 311)
	Œ. « Tu peux marcher »	(mes. 322)
	Œ. « Pour parler de ce que tu n'as pas connu ? »	(mes. 349)
	Œ. « comment pourriez-vous déchiffrer l'impérieuse musique »	(mes. 354)
	Œ. « Car la vie terrestre est désir... »	(mes. 360)
	Cal. « Que dois-je faire ? »	(mes. 433)
	Flûtes, piano et violons	(mes. 471)

Tableau 17: acte III, correspondances livret-motif du chœur

L'étude du réseau lexical tissé par le motif du chœur, très présent dans le troisième acte, souligne ici la polarisation complexe entre passé et présent d'Œdipe. L'emploi des passés composé et simple renvoie au malheur tandis que le présent, intégrant ce passé (« je suis [...] l'ancien »), est tourné vers l'action et l'avenir (« que dois-je faire »). En outre, la fréquence des occurrences du motif et l'accumulation produite offrent une caisse de résonance au moment de bascule que constitue cet acte. D'ailleurs, le chœur fait maintenant entendre un deuxième thème, de caractère apaisé celui-là et que nous appelons chœur'. Comme au premier acte et sur les mêmes mots (« les blessures... »), c'est le chœur qu'on entend d'abord chanter. L'introduction de ce nouveau thème entraîne une diminution de la présence du premier. Cette économie dans la distribution de la version initiale du motif du chœur désigne

discrètement le changement latent, en d'autres termes non encore manifeste, du personnage. Œdipe roi était doté de pouvoirs destructeurs car mensongers. S'il a guéri Thèbes de la peste, c'est au prix de la mort de Jocaste et de la révélation de ses origines. Ce passé « historique » doit être dépassé par la reconnaissance de sa nature profonde :

DIOTIME.
Souviens-toi, Œdipe, tu es un Clairchantant⁴⁰¹.

L'assomption de cette véritable nature passe par le retour à un passé immémorial (« souviens-toi ») et constitue l'une des étapes de l'aboutissement du procès de sublimation entamé au deuxième acte. Œdipe, comme Diotime, devient guérisseur et met en garde contre les vérités aveuglantes :

ŒDIPE.
Éphémères détenteurs de l'instant
Comment pourriez-vous déchiffrer
L'impérieuse musique du temps⁴⁰² ?

Or cette figure de sagesse est par cette qualité même proche du chœur tel que la tragédie antique le convoque. Bien qu'il ne soit pas présent en tant que porte-parole dans cet opéra – mais plutôt pour le pouvoir évocateur de ce mixte vocal impersonnel renforcé par l'aura mystérieuse de sa place en coulisses – il n'en véhicule pas moins une représentation collective de mémoire. Ce que confirme l'appropriation par l'ensemble des personnages et sa dissémination à l'orchestre de son thème caractéristique dans tout l'opéra.

401. *Livret Œ*, p. 40.

402. *Livret Œ*, p. 43.

Le thème du chœur au quatrième acte

Acte IV	Œ. « J'ai vu tracée en moi notre route vers Athènes »	(mes. 89)
	Œ. « C'est fini, je ne taillerai plus »	(mes. 117)
	Œ. « J'entends le bruit de la mer »	(mes. 136)
	Œ. « Tu me diras ses couleurs »	(mes. 138)
	Œ. « Je dois arriver à la forêt des Érinyes »	(mes. 236)
	A. « il est appelé dans le bois sacré »	(mes. 313)
	Ch. « Ils étaient trois sur la route »	(mes. 318)
	Ch. « la tête tourbillonnante de prédictions »	(mes. 324)
	Ch. « Œdipe s'est enfui vers le paysage futur »	(mes. 328)
	Œ. « enseignent le recueillement »	(mes. 337)
	Œ. « Je chante l'autre cité, invisible, Qui naît des sources de l'esprit »	(mes. 357)
	Dio. « Tu as tracé sans le savoir »	(mes. 424)
	Hautbois et clarinettes : <i>thème consonant</i>	(mes. 455)
	Œ. « C'est moi maintenant qui suis le clairvoyant. »	(mes. 461)
	Violons	(mes. 465)
	Clarinette	(mes. 467)
	Dio. « Il s'enfonce dans nos cœurs [...] bonheur inespéré »	(mes. 481)

Tableau 18: acte IV, correspondances livret-motif du chœur

Au dernier acte, le motif (initial) du chœur est à nouveau lié à l'évocation de la mer. Celle-ci n'est toutefois plus un ailleurs délirant car l'infini ne connote pas le vertige comme dans la troisième scène du deuxième acte

ŒDIPE.
Vertige.
Vertige à nouveau qui m'ébranlent⁴⁰³.

mais la transfiguration de celui qui est parvenu au bout de la route. Le chant, d'abord folie des énigmes de la Sphinx, est devenu moment sacré et « recueillement ».

Ainsi, le prélèvement d'extraits du livret selon le motif qui les met en voix et les accompagne – quand il résonne à un pupitre de l'orchestre – fait apparaître un grossissement de la trame narrative qui relève de l'explicitation tacite. De plus, l'exercice permet de mettre en évidence une symétrie entre les actes que leurs similitudes appariant deux à deux. D'un côté, le premier et le troisième actes font office de commencement – respectivement celui du

403. *Livret Œ*, p. 11.

départ puis du retour parmi les hommes. De l'autre, le deuxième acte explore les limites de la folie que le dernier acte épuise pour parvenir au rétablissement d'un équilibre intérieur.

1.b. Le nouveau thème du chœur : chœur'

Comme précédemment pour le thème du chœur, nous recensons et classons les bribes de livret modulées sur le nouveau thème du chœur (chœur'), entendu pour la première fois au début du troisième acte, ainsi que ses occurrences instrumentales.

Le thème du chœur' au troisième acte

Acte III	Ch. « Les blessures des yeux d'Œdipe [...] se cicatrisent. »	(mes. 10)
	Dio. « Quand Œdipe osera le faire » : <i>varié</i>	(mes. 46)
	Cors // A. « il faut le faire toi-même »	(mes. 69)
	Flûte, clarinette, violons	(mes. 88)
	Cor // Œ. « suppliant parmi les suppliants »	(mes. 101)
	Vl. 2, altos // Œ. « Comme un homme parmi les hommes »	(mes. 108)
	Trombone	(mes. 109)
	Cuivres	(mes. 115)
	Clarinettes, trombone, tuba // Œ. « J'ai commis l'injustice »	(mes. 121)
	Flûte, clarinette, piano, vl. 1	(mes. 138)
	Flûte, clarinette	(mes. 154)
	Flûte, trombone, harpe	(mes. 188)
	Altos	(mes. 190)
	Flûte, clarinette	(mes. 192)
	Trombone	(mes. 196)
	Cors	(mes. 240 ; -9)
	Trombones	(mes. 434)
	Trompette et Dio. « Il a besoin de ta force. Donne-la lui »	(mes. 436)

Tableau 19: acte III, correspondances livret-motif du chœur'

Omniprésent à l'orchestre, le nouveau thème du chœur est au contraire peu chanté. Il met par conséquent peu de mots clé en surbrillance. Ce sont ceux de l'effort d'Œdipe pour neutraliser la tragédie : s'autoriser de soi-même à redevenir un « homme parmi les

hommes ». Aucun discours *littéral* ne peut donc encourager la nature ineffable de cette décision d'autodétermination. Voilà pourquoi l'orchestre distille copieusement mais en filigrane la sérénité de ce thème qui met à distance « l'injustice », la relègue dans un passé assumé.

Le thème du chœur' au quatrième acte

Acte IV	Basson, altos	(mes. 13)
	Trombone	(mes. 17)
	Altos // A. « Tu connaissais cet homme ? »	(mes. 209)
	Vibra., vl. 1 // A. « Comment s'appelait-il ? »	(mes. 212)
	Clarinette	(mes. 215)
	VI. 1 // Œ. « Athènes est de l'autre côté, partons ! »	(mes. 217)
	Trombones	(mes. 248)
	Hautbois // A. « Ce chemin comme il parle à nos cœurs »	(mes. 455)

Tableau 20: acte IV, correspondances livret-motif du chœur'

Toujours réparti entre les chanteurs et l'orchestre, le thème du chœur' met maintenant en musique le rêve d'Œdipe où Sophocle lui apparaît. Lié à l'auteur antique, à la route et à son terme heureux, il est l'image sonore de la réconciliation intérieure du personnage, d'une forme de complétude dont les traits sont ceux de la « circonstance éclatante⁴⁰⁴ ». La narrativisation de la rencontre fantasmée d'un auteur avec ses personnages abolit le temps en aménageant un moment réflexif sur la permanence de la figure d'Œdipe dans l'imaginaire – l'inconscient ? – collectif. Elle est également, par le rapprochement forcé de la fiction et de l'histoire, un habile moyen de légitimer le rôle du récit dans nos vies ; non à la manière d'un divertissement mais au contraire comme un adjuvant à la maîtrise de sa propre route, autrement dit de sa vie.

1.c. Motifs, temporalité et mémoire

En dehors des caractères musicaux que leur titre lie, sur décision du compositeur, à une idée ou à un personnage, la répétition textuelle, variée ou tronquée d'un motif doit également retenir notre attention. La présence d'un fragment – reconnu comme tel rétrospectivement en

404. BAUCHAU Henry, *L'Écriture à l'écoute...*, op. cit., p. 24.

comparaison de son amplification ultérieure – peut ainsi avoir une valeur d'anticipation, ou prolepse. De façon similaire, la persistance d'un fragment motivique agit comme le souvenir, ou analepse, d'une scène, d'un ou plusieurs vers. Le déchiffrement de ce réseau sous-jacent permet de mettre en évidence un certain nombre d'idées force : en effet, le motif connoté par son lien avec une situation dramatique ou avec un extrait du livret annonce la suite du discours ou le commente.

Nous faisons apparaître dans les deux tableaux qui suivent les prolepses et analepses recensées dans la partition.

Acte II, (mes. 306)	élément du prélude de l'acte IV	Œ. « Nos voiles sont arrachées, nous n'avons plus que des rames » (mes. 306)
Acte III (mes. 229)	Élément de l'interlude sombre (mes. 336 et sq.)	Œ. « Nous avons été les époux délirants. Je suis l'enfant qu'elle n'a pas défendu » (mes. 224)

Tableau 21: *prolepses, correspondances motif-livret*

L'introduction dans le deuxième acte d'une très courte bribe de l'*ostinato* qui constitue la trame du prélude du quatrième acte confirme notre hypothèse d'une symétrie entre ces deux grandes parties en indiquant furtivement une filiation. Et surtout, elle charge de sens le dernier prélude. Les mots prononcés par Œdipe quand le premier violon fait entendre le fragment d'*ostinato* résonnent encore. Transposée longtemps après la scène de la falaise, ses paroles se déparent de leur contexte pour ne conserver que l'idée de dénuement des personnages, un dénuement actif – comme lorsqu'Œdipe, Antigone et Cléon étaient seuls face à la vague, réduits à leur propre corps – puisqu'il s'agit de ne compter que sur ses forces pour se rendre à Athènes.

De façon similaire, l'interlude garde la mémoire des mots prononcés alors qu'un fragment se faisait entendre. Il devient l'image sonore du délire d'Œdipe qu'il développe, amplifie virtuellement.

Dans le cas des analepses, le procédé mémoriel est inverse. Toutefois, précisons que la frontière entre les deux types d'aller-retour anticipation/souvenir sont poreux. La distinction selon le critère de la place de l'élément répété, court, par rapport à l'élément développé, plus long, est commode mais on pourrait tout autant considérer le second membre de

l'anticipation comme un souvenir du fragment. En résumé, nous ne cherchons pas à tirer parti de cette hiérarchisation qui n'est là que par souci de clarté⁴⁰⁵.

Retours de l' <i>ostinato</i> harpe-piano (acte III, mes. 346)	
III, mes. 346	Œ. « Qui es-tu Œdipe, roi aveugle, poète au sceptre brisé ? »
III, mes. 454 : <i>ostinato</i> varié	Instrumental // scène de la renaissance d'Œdipe.
III, mes. 481-485 : bribe <i>ostinato</i>	Cl. « Je pars » Dio. « Que vas-tu faire Clios ? » Cl. « Je pars »
III, mes. 497-498 : bribe <i>ostinato</i>	A. « Je dois rester sur la route »
IV, mes. 167 : <i>ostinato</i> harpe-piano varié	A. « ... La lumière... C'est pour cela que je suis née... Œdipe ce soir... tu es aussi un très bel astre »
IV, mes. 193-194 : bribe <i>ostinato</i>	A. « rien ne pourra nous distraire du bonheur qui est là. »

Tableau 22: *analepse 1, correspondances motif-livret*

Ce tableau fait apparaître une liaison forte entre le personnage d'Œdipe et la route comme métaphore de sa rédemption, et même plus spécifiquement comme condition de possibilité de cette rédemption – la route étant semée non véritablement d'embûches mais de rencontres et d'épreuves. On y lit également, à travers le parallélisme des figures d'Œdipe et Antigone, tous deux sur la route et tous deux liés à une certaine lumière, l'annonce du destin de la jeune fille. De plus, le motif et le réseau lexical qu'il fabrique par ses répétitions apaisent musicalement la décision du départ de Clios en la reliant au « bonheur » du présent.

Il est en outre remarquable de constater à quel point chaque motif redessine le parcours des deux personnages centraux pour en transcrire musicalement le tracé infini.

Retours du prélude des « chiens de la nuit » (IV, mes. 1-74)	
IV, mes. 288-294 : éléments prélude	Cl. « Œdipe, sans ses outils... il est très sale » Dio. « Avec ses airs de divin mendiant. La vie errante, la route... »
IV, mes. 412 : bribe prélude	A. « Polynice... Polynice... »

Tableau 23: *analepse 2, correspondances motif-livret*

Le réseau mémoriel de cette seconde analepse rappelle certes l'atmosphère inquiétante du prélude au moment de l'arrivée d'Œdipe et Antigone à Colone mais n'étant lié à aucun

405. La clarté allant de pair, chez Descartes, avec la distinction.

élément textuel, on ne peut guère le commenter précisément. C'est pourquoi on peut procéder à l'envers et l'entendre comme une prolepse. La récurrence désignerait alors rétrospectivement le prélude comme l'errance terminale des deux personnages. Cette hypothèse va dans le sens du titre que Pierre Bartholomée accole à ce passage qu'il a directement tiré de ses impressions de lecteur du chapitre intitulé « Les chiens de la nuit⁴⁰⁶ ».

Ce qui, en revanche, peut être tenu pour certain, c'est la fonction de transition de ce matériau qui assure la dissolution de l'affect d'inquiétude par le biais de sa fragmentation. Progressivement, une nouvelle ambiance s'installe à la manière d'un fondu enchaîné cinématographique.

2. *L'autonomie paradoxale du musical*

Bien que la logique discursive emprunte à la dynamique narrative du livret, la partition n'en est pas moins audible sans le secours du texte. L'opéra procède effectivement à une « objectivation » du texte en transposant la directionnalité du discours poétique dans des termes strictement musicaux. En outre, si l'on suit Florence Dupont et avant elle toute l'esthétique classique⁴⁰⁷, on postulera d'autant plus l'autonomie de la musique en soulignant l'in vraisemblance dont le chant pare l'action et la dimension spectaculaire du genre :

On sait que l'opéra est une forme de spectacle qui avoue ses artifices et joue de cet aveu. La musique et les chants ôtent toute vraisemblance, une raison musicale se substitue à la raison de l'action⁴⁰⁸.

Dans l'exemple de l'épisode de la vague du deuxième acte, Pierre Bartholomée ne cherche pas uniquement à reproduire musicalement la vague mais saisit sous l'idée de la vague sa violence et en déduit une musique tout en contrastes. La partition récupère des éléments imitatifs, typiques d'une rhétorique musicale classique, pour ensuite se développer selon sa propre logique. C'est pourquoi

on voit se dessiner, sous l'enveloppe du drame musical, une sorte de musique d'opéra autonome qui va jusqu'au bout d'elle-même au lieu de s'épuiser dans le refus ascétique de la participation émotionnelle, et qui tire son autonomie du rapport intime qu'elle entretient avec les éléments dramatiques qu'elle absorbe⁴⁰⁹.

406. Entretien du 27 avril 2012 à Ottignies.

407. KINTZLER Catherine, Jean-Philippe Rameau. *Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris : Minerve, 2011.

408. DUPONT Florence, *Le Plaisir et la loi. Du Banquet de Platon au Satiricon*, Paris : La Découverte, 2002, p. 91.

409. ADORNO Theodor W., « Alban Berg » dans *Figures sonores. Écrits musicaux 1*, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín avec la collaboration de Claude Maillard, Contrechamps, 2006, p. 73.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître au premier abord, l'indexation de la musique sur le drame, autrement dit l'appropriation par elle des affects du livret et de la trame du livret en différentes parties avec les fluctuations de tension que leur enchaînement implique et malgré son rapport initialement analogique au texte, ne lui refuse pas l'autonomie et en constitue même la condition de possibilité. Et cela grâce à la transposition du textuel en musical qui, *de facto*, déplace encore un peu plus le centre de gravité du signifié vers le signifiant, le littéral vers le sonore. Nous en voulons pour preuve que les caractères musicaux de Pierre Bartholomée ne fonctionnent pas comme les *leitmotive* wagnériens dont la combinaison produit un sur-discours. En effet, les *leitmotive* façonnent une trame latente qui peut aller jusqu'à contredire le texte des personnages. Or dans *Œdipe sur la route*, il n'est pas question de produire un tel « second degré » de sens. C'est pourquoi avec Adorno, on dira que la musique de Pierre Bartholomée, procédant à une objectivation du texte, va « au-delà de la pure et simple technique d'identification émotionnelle propre à la musique dramatique : l'illustration par le son de sentiments et de séquences d'événements⁴¹⁰ » puisqu'elle subsume musicalement les affects.

Une brève traversée synthétique à travers les conclusions du travail de recensement des correspondances entre motifs et livret permet de consolider l'affirmation d'une autonomie du discours musical conquise sur et via la *mimésis*. Ainsi par exemple, le thème du chœur des blessures, lié au châtiment (« les blessures des yeux ») qu'Œdipe s'est lui-même infligé, irrigue le discours musical jusqu'à la toute fin de l'opéra alors même que le personnage est devenu clairchantant et est revenu parmi ses semblables. Sa métamorphose, la cicatrisation effective, n'a donc pas fait « disparaître » le motif de la partition. Ensuite, les tableaux énumérant les prolepses et analepses, peu nombreuses, ne révèlent aucun sous-texte signifiant divergeant ou interprétatif. Enfin, le recours à la forme rondo dans le quatrième acte confirme encore l'assertion d'autonomie. Bartholomée, en exploitant et émoissant son principe du retour strict, ménage un espace où l'agencement des événements musicaux est régi par une consigne formelle externe et partant arbitraire. Bien qu'émoissé, ce rondo n'en défie pas moins la rupture qu'a consommée Œdipe, dans une affirmation radicale de sa liberté⁴¹¹, avec l'ordre transcendant du divin.

410. *Idem*.

411. Voir Schiller décrypté par SZONDI Peter dans *Essai sur le tragique*, op. cit., p. 15-19.

. La mise en scène et en espace

La scénographie⁴¹², au sens étymologique d'écriture de la scène, commande les décors, les costumes, les lumières et le jeu des acteurs-chanteurs. Prolongement, voire aboutissement visuel de la réunion d'une partition et d'un livret sur les planches d'un opéra, elle signe l'intégration des deux dimensions musicale et poétique dans un ensemble composite. Loin de les fondre dans un spectacle envisagé comme unité supérieure, le passage à la scène éloigne d'un cran supplémentaire le curseur du littéral et souligne d'après nous l'irréductibilité des deux dimensions sus-citées en leur adjoignant un troisième terme. Mais avant, dans la dernière partie de notre travail, d'approfondir et de discuter cette notion d'hétérogénéité à l'œuvre dans l'opéra – nous verrons qu'elle est encore plus flagrante dans *La Lumière Antigone* – nous devons procéder à une étude de la part scénique d'*Œdipe sur la route*.

1. *Éléments de description*

Le premier acte, le plus long des quatre, est aussi le plus dense sur le plan narratif. Il comprend le double départ d'Œdipe et Antigone ; un épisode quasi pittoresque autour d'un puits impliquant la reconnaissance d'Œdipe par le vigneron ; et enfin la rencontre décisive de Clios, nouveau compagnon de route des Thébains nomades.

À cette variété des épisodes du récit répond la grande richesse de la palette lumineuse. Après le bleu très sombre, cauchemardesque de l'*incipit*, la lumière adopte le blanc presque blafard d'un soleil accablant [cf. illustration n° 8] pour finalement, avec l'arrivée de Clios le bandit, se parer des couleurs rougeoyantes du couchant – et du crime – [cf. illustration n° 9] avant de décliner peu à peu. Peu d'indications dans le livret – comme déjà dans le roman – permettent de mesurer exactement le temps qui passe – mais les variations de lumière du premier acte suggèrent l'écoulement complet d'une journée. C'est donc un souci réaliste qui commande l'usage de la lumière.

412. Par mesure de simplicité nous ne retenons que le nom du metteur en scène et ne mentionnons pas les concepteurs de la lumière, des costumes, etc.

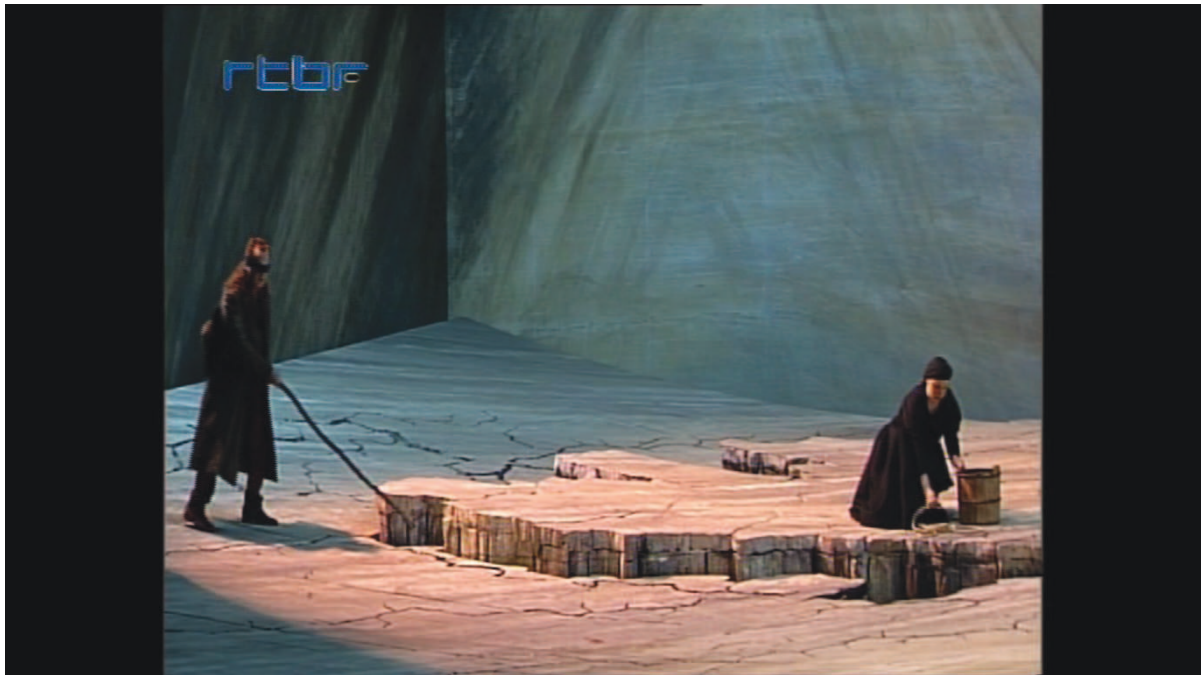


Illustration 8: ŒSR, DVD 1, 18'25



Illustration 9: ŒSR, DVD 1, 26'39

Le décor suit lui aussi le découpage narratif du livret. Le lever de rideau découvre d'abord un plateau quasi nu dont la surface est incurvée. Au milieu, un bloc fait office de pan de muraille. Le rideau s'abaisse de nouveau et vient cacher le changement de décor. Antigone se trouve alors isolée à l'avant-scène, coincée entre le rideau et la fosse, pour son monologue de colère. Le caractère contraint du départ d'Antigone est souligné par le resserrement de l'espace et l'absence consécutive de tout décor [cf. illustration n° 10].



Illustration 10: ŒSR, DVD 1, 14'19

La scène de l'épisode suivant propose un nouveau plateau. Le vide et les lignes de fuite ont été remplacés par les arêtes d'un sol déchiré : un ruisseau serpente et découpe la scène dans toute sa longueur [cf. illustration n° 9]. Cet environnement est conservé jusqu'à la fin de l'acte. L'interlude occupe ensuite le temps de la nuit. Sur le rideau et dans une lumière bleue sont projetées des images des expressions des personnages capturées pendant le premier acte et qui sont comme des instantanés issus de leurs rêves [cf. illustration n° 11].

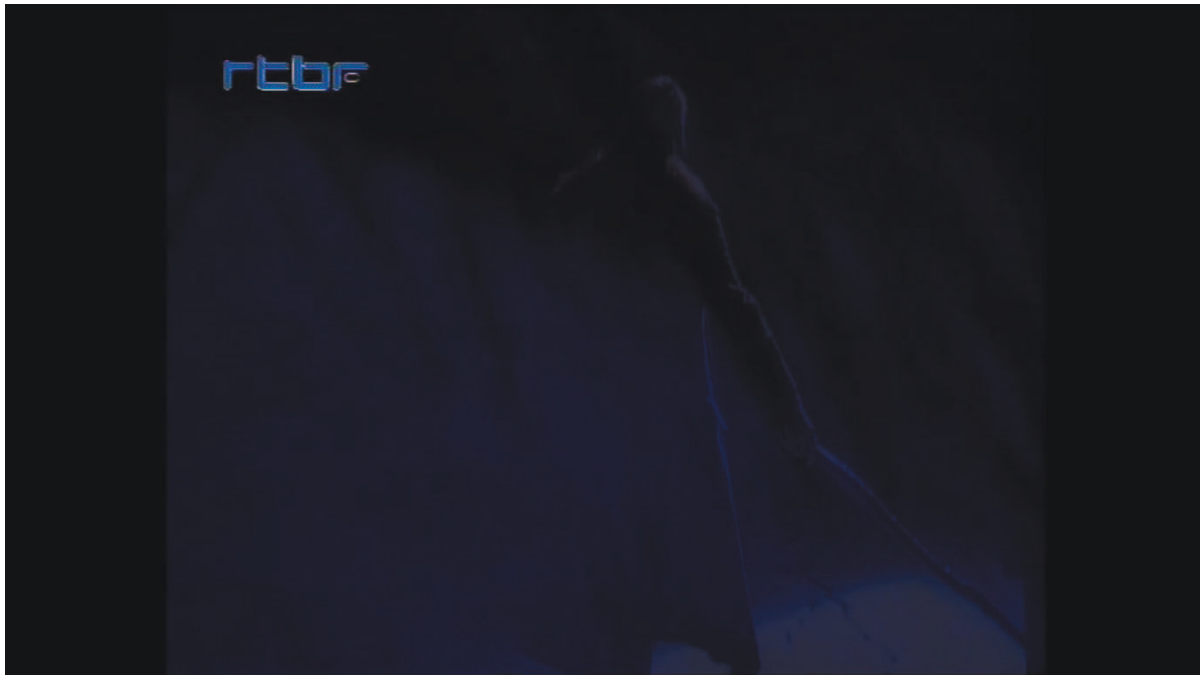


Illustration 11: ŒSR, DVD 1, 56'36

La scène du deuxième acte, à la fin de la transition orchestrale, montre un cap élané qui n'est autre que la découpe surélevée de l'acte précédent [cf. illustration n° 12]. L'aménagement du plateau a construit l'image d'une force dont la tension a grandi tout au long du premier acte – déchirant progressivement davantage le sol – pour éclater dans le suivant. Le rideau s'est levé sur une faible lumière blanche, conformément à l'alternance du jour et de la nuit. Œdipe, prostré dans sa folie, veut se perdre dans la mer pour retourner à l'unité primordiale. Il est peu à peu ramené à la conscience par Clios et Antigone et son délire se canalise dans le travail de sculpture de la falaise. Alors tous les personnages disparaissent de scène : Œdipe, descendu le long de la paroi, est caché par le décor ; Clios et Antigone, partis chercher les outils, sont en coulisse. On n'entend plus que le chœur et l'orchestre, cachés eux aussi. Le « vide » du plateau nourrit une ambiance de mystère, de magie : quelque chose se trame qu'on ne saurait nommer et qui ne peut pas être représenté.



Illustration 12: ŒSR, DVD 1, 1'09'14

Les personnages reparaissent lors d'une deuxième séquence. À plusieurs reprises et à la faveur des intermèdes instrumentaux, le rideau masque le plateau comme autant de jours qui passent. Quand il se relève, les personnages, équipés de harnais, doivent escalader la falaise. Ils paraissent tout petits et fragiles en comparaison de l'ouvrage à accomplir. Enfin, après un dernier intermède, la sculpture de la vague est achevée [cf. illustration n° 13]. Cette fois, afin de suggérer l'acharnement et l'ampleur du travail – par sa taille mais aussi et surtout par l'importance symbolique du dépassement de soi qu'il permet – le faible éclairage campe une atmosphère nocturne.



Illustration 13: ŒSR, DVD 1, 1'25'42

Contrairement aux deux précédents, le troisième acte est serein. Il s'ouvre dans une lumière rosée. L'élément imposant qui figurait auparavant la falaise a été abaissé à mi-hauteur. La victoire d'Œdipe sur la pierre a permis de résorber une partie de la violence que le personnage retient en lui. Mais le chemin vers la réconciliation intérieure n'est pas encore terminé. La scène se vide et la lumière se fait plus flamboyante [cf. illustration n° 14].

Ainsi, le retour d'Œdipe parmi les hommes prend un tour solennel que l'opposition entre l'aveugle escorté par Antigone d'un côté et la foule rassemblée de l'autre a, préalablement et par contraste, mis en évidence. Le rideau masque la scène et un court intermède ménage une transition vers une séquence nocturne [cf. illustration n° 15].

La suite fait alterner des épisodes de groupe et d'autres plus intimistes. Œdipe, quand il est au milieu de nombreux personnages, fait partie de la communauté. Mais seul avec un autre personnage, Diotime puis Calliope, il se pare d'une aura magique que la lumière bleutée, associée à la nuit et son mystère, renforce. Enfin, la lumière s'éclaircit [cf. illustration n° 16] et le jour ramène avec lui la nécessité de la route.



Illustration 14: ŒSR, DVD 2, 25'34



Illustration 15: ŒSR, DVD 2, 43'51



Illustration 16: ŒSR, DVD 2, 50'09

L'ellipse temporelle comblée par l'interlude conduisant du troisième au dernier acte n'est pas précisément appréciable. Comme précédemment, des images des personnages sont projetées, souvenirs accompagnant Œdipe et Antigone.

Le rideau se lève et découvre Antigone, seule, allongée, plongée dans une pénombre bleue [cf. illustration n° 17]. Le plateau a retrouvé l'aspect qu'il avait dans la deuxième partie du premier acte et sa découpe transversale. Sa nudité et la présence des seuls protagonistes – quand l'acte précédent les avait rassemblés en nombre – créent un vide qui renvoie à leur errance ainsi qu'à leur nécessaire solitude.



Illustration 17: ŒSR, DVD 2, 53'31

Œdipe part devant, Antigone le suit de loin, séparée de lui par le rideau qui la coince, comme au premier acte, à l'avant-scène. Ce retour de motifs liminaires et l'effet de circularité qu'il produit signale la résolution finale. Il agit aussi comme l'hallucination d'un déjà-vu, conséquence de l'obstination épuisante de la route. Antigone plante des piquets dans le sol [cf. illustration n° 18] qui, le rideau relevé, s'allument comme des torches – faut-il y voir une anticipation tragique de son funeste destin ? – et strient le plateau à la manière d'un petit bois.

La découpe du plateau a laissé place à une aire plane et incurvée qui annule toute perception d'un cadre. Diotime et Cléos y attendent Antigone et Œdipe. D'un bleu profond, la lumière vire à l'orange alors que tous les personnages et de nombreux figurants s'attourent pour assister à la transfiguration d'Œdipe. Puis ils se dissipent pour ne laisser en scène que les figures principales autour de lui : Antigone, Cléos et Diotime. Œdipe sort de scène, côté cour, dans une lumière d'un rouge vif. Ses compagnons le suivent des yeux, dessinant par leur alignement, la continuité de la route [cf. illustration n° 19].



Illustration 18: ŒSR, DVD 2, 1'02'32



Illustration 19: ŒSR, DVD 2, 1'16'43

2. Une poétique de l'économie

À défaut d'être unique, chaque acte déployant un décor propre, on dira plutôt que l'espace est unifié – par la symétrie circulaire des dispositifs et la progressivité des changements. Cette donnée n'est pas sans rappeler l'unité de temps du théâtre classique français transposée à l'univers merveilleux de la tragédie en musique. Catherine Kintzler rappelle à cet égard la faculté de l'indétermination du cadre spatio-temporel de la fable à produire de l'universel⁴¹³. Plus généralement et spécifiquement à cet opéra, l'économie vaut comme principe directeur dans la scénographie de Philippe Sireuil. Elle est un ferment de poétisation, d'irréalisation de la gestique sommaire et naturaliste des chanteurs. N'avoue-t-il pas lui-même qu'il ne peut « y avoir de théâtralité qu'à la condition qu'il y ait transcription poétique du réel⁴¹⁴ » ?



Illustration 20: *ŒSR*, DVD 1, 9'18

La nudité du plateau, associée à une lumière bleue très sombre au début du premier acte, a valeur de « non-structuration » voire d'une « déstructuration du monde⁴¹⁵ ». L'espace, quasi vide, est occupé par trois éléments [cf. illustration n° 20]. Le personnage, Œdipe, est couché au pied de ce qui figure les remparts de Thèbes, ou plutôt un lambeau. Il est ensuite réveillé par le vol d'un aigle qui plonge sur lui. Cette description s'appuie autant sur ce que l'on voit

413. Voir entre autres KINTZLER Catherine, « L'opéra de la France classique : une esthétique du déplacé. Réflexions sur l'unité de lieu, le divertissement et le bougé », dans *Musique, villes et voyages*, Paris : Cité de la musique, 2006, p. 17-28.

414. SIREUIL Philippe, « Histoire(s) belge(s), entretien avec Philippe Sireuil réalisé par Bernard Debroux et Jean-Marie Piemme, dans *Alternatives théâtrales. Philippe Sireuil, les coulisses d'un doute*, n° 108, Bruxelles, 2011, p. 2-9, p. 4.

415. ÜBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris : Belin, 1996, p. 100.

que sur ce que l'on sait déjà du personnage. Aucun repère précis ne renseigne sur le lieu de la scène – les remparts de Thèbes – et les mouvements saccadés des deux êtres qui s'affrontent accentuent l'aspect chaotique et cauchemardesque – la lumière ne permettant pas d'en dire davantage sur le cadre temporel – de cette scène d'ouverture qui renvoie à « l'errance de l'être dans un monde dont il ne perçoit plus ni les lois ni la structure disparue⁴¹⁶ ». Une observation que l'étude de la scénographie de Sireuil autorise à formuler, à l'aune de l'évolution ultérieure du plateau. Du premier au quatrième acte, la scène s'organise. Du chaos on s'achemine vers l'harmonisation.



Illustration 21: CESR, DVD 2, 1'03'12

Les variations de lumière suivent la diégèse en suggérant, par des *fade in* et *fade out* et un éventail chromatique simple – le bleu pour la nuit, le rougeoyant pour le déclin du jour, le blanc pour la journée – la succession des jours. Cette simplicité schématique se retrouve dans l'utilisation signalétique des éléments de décor. Par exemple, les piquets plantés par Antigone pendant le prélude du quatrième acte représentent le bois des Érinyes [cf. illustration n° 21]. De manière plus globale, l'espace scénique est largement investi. Les personnages l'occupent sur toute sa surface, apparaissant ainsi seuls et fragiles sur un plateau que ses larges dimensions font apparaître presque vide [cf. illustration n° 22]. Et de manière régulière, comme un refrain, Antigone paraît seule à l'avant-scène dans les interludes.

416. *Idem.*



Illustration 22: ŒSR, DVD 1, 15'30

L'absence d'Œdipe pendant toute la deuxième moitié du deuxième l'acte crée, plus qu'un sentiment de solitude, une image de la force du personnage face à la dureté de la matière écrasante de la falaise. Par contraste, le remplissage final a valeur d'accomplissement, d'apaisement dans une image de complétude.



Illustration 23: ŒSR, DVD 1, 14'41

Le principe d'économie est également mis en œuvre sous la forme de l'allusion. La forme fantomatique qui passe à l'arrière-plan durant le premier acte est une représentation en image du souvenir, à moins qu'il ne s'agisse d'une évocation rêvée ou fantasmée [cf. illustration n° 23].

En somme, le choix d'une scène au décor épuré où la lumière joue un rôle majeur permet de ne pas renoncer ponctuellement et discrètement au naturalisme tout en dénonçant la vanité de la reconstitution. En se référant à Freud, qui, à partir de l'étude des rêves, met en évidence la production du vrai via une opération de double négation – à laquelle le théâtre soumet toutes ses composantes – on peut reconnaître à la scène, après Octave Mannoni⁴¹⁷, une capacité à restituer une expression du vrai. Effectivement, les composantes de la scène sont doublement frappées d'irréalité : une première fois du simple fait de leur appartenance à une représentation ; une deuxième fois par les choix esthétiques du metteur en scène, à savoir ici le travail de poétisation qui émousse les arêtes réalistes.

417. MANNONI Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris : Seuil, 1969.

Chapitre 5 : La Lumière Antigone ou la rupture de l'illusion fusionnelle texte-musique

L'art est un reste de nature au sein de la culture. Il est naissance. En toute chose la naissance cherche à revivre⁴¹⁸.

Dans *La Lumière Antigone*, de longues plages de monologue et de dialogue alternent sur une scène imaginaire, hors du temps. En effet, le choix d'un tempo unique tente de créer, d'après la formule de Bartholomée, une « vision-métaphore du temps aboli⁴¹⁹ ». Antigone et Hannah, les deux figures en scène, s'interpellent à travers les âges. On ne peut pas exactement parler de personnages car tout arrière-plan contextuel est évacué au profit du pur présent de la représentation. Ainsi, la nouvelle partition inspirée de Bauchau à Bartholomée est-elle d'un format beaucoup plus léger, convoquant seulement deux chanteuses, une soprano et une mezzo, et un ensemble de quinze solistes : un quatuor de bois, un autre de cuivres, un quintette de cordes, un piano et des percussions (vibraphone, marimba basse, grande timbale, grosse caisse, caisse claire, tom-tom, maracas, cymbale suspendue moyenne, gong graves, grand tam-tam, *wood block*, triangle). Toute référence formelle classique est également mise à distance et *La Lumière Antigone* déroule une forme en arche, tripartite donc, quand *Œdipe sur la route*, en quatre actes, avait pour modèle formel le grand opéra et rappelait la symphonie, forme dialectique au puissant pouvoir unificateur. À la grande continuité du premier opus font suite les effets d'asyndète, de parataxe du second.

Au début de l'opéra, l'orchestre évoque un monde déchiré rempli de nombreux bruits, tandis qu'une atmosphère calme et paisible s'installe après l'apparition de Hannah. L'écriture vocale évolue elle aussi, partant d'une grande tension pour arriver à une sorte

418. QUIGNARD Pascal, *Dernier Royaume I. Les ombres errantes*, Paris : Grasset, 2002, p. 96.

419. BARTHOLOMÉE Pierre, « Antigone ou la mort traversée », art. cit., p. 221.

d'aria final apaisé. Aucun modèle formel ne sert de canevas exogène à cette partition qui adopte la forme tripartite suggérée par la présence des chanteuses : solo ; duo ; solo.

L'entrée en matière est âpre et sonore. Le motif que cette manière d'ouverture fait entendre est un motif furtif inquiétant associé aux premiers moments d'enfermement : l'angoisse du confinement de la grotte. C'est une « sombre et rude ritournelle d'introduction qui joue un rôle important dans l'articulation des scènes⁴²⁰ » [cf. exemple n° 2]. Nous la considérons même comme la cellule unificatrice de la partition tant elle la scande régulièrement. Toujours reconnaissable mais chaque fois variée, elle contribue – conjointement à l'unicité du tempo – à la suspension du temps dont la perception fait l'effet d'un « arrêt sur instant⁴²¹ » qui en déploierait les subdivisions infinies. À ce motif unificateur, il faut en ajouter un autre, d'une nature toute différente, à savoir harmonique, euphonique et dérythmée [cf. exemple n° 10].

Ces deux motifs contrastés nourrissent une progression générale qui suit une courbe dialectique. En outre, on compte d'autres éléments récurrents tout au long de l'opéra, en particulier, un motif rapide, composé d'un ensemble de sextolets de doubles croches en *pizzicato*, repris par l'orchestre à différents endroits [cf. exemple n° 12] ; on entend aussi régulièrement des coups de grosse caisse ou de caisse claire [cf. exemples n° 10 et 17].

Loin d'engendrer une fermeture de la partition, cet agencement en miroir à la grammaire heurtée ménage une ouverture grâce au relais des voix et à la transformation du motif central. Bien que cet opéra de chambre présente une grande homogénéité – qui ne refuse pas ça et là un travail de contrastes à des fins dramatiques – la conduite du discours musical résorbe progressivement toute tension, en particulier après l'arrivée du personnage d'Hannah, et conclue en un aria d'une grande sérénité. Cette logique de résorption de la tension initiale est certes commune au précédent opus mais bien des aspects – que nous étudierons – l'actualisent en l'infléchissant.

C'est ce que le metteur en scène a compris, Philippe Sireuil de nouveau, qui fait une proposition scénographique très différente de celle d'*Œdipe sur la route*. Cette fois, aucune démarcation ne sépare l'espace habituellement réservé à l'orchestre d'une part et celui des chanteurs et des décors d'autre part. Autrement dit il n'y a qu'une seule scène. Toutefois, durant ce que l'on peut appeler le premier tableau, Antigone se tient dans une niche, un peu

420. BARTHOLOMÉE Pierre cité par SERVAIS Jeanne, « De la musicalité de l'écrivain Henry Bauchau à la musique du compositeur Pierre Bartholomée... », *op. cit.*, p. 116.

421. Comme on dirait « arrêt sur image » dans un contexte visuel.

en surplomb de l'orchestre. De la sorte, les déplacements des deux chanteuses sont sommaires – l'orchestre occupant la majeure partie du plateau – et tellement littéraux (rencontre puis séparation) qu'ils semblent tenir d'un degré zéro de mise en scène. En d'autres termes, l'intérêt est ailleurs que dans la transposition fidèle ou non d'un décor hypothétique.

. Analyse linéaire

On peut distinguer trois grandes scènes, séparées par un interlude, qui correspondent aux entrées et sorties des chanteuses. La division en actes connote un dispositif scénique plus lourd avec changements de décor alors qu'ici, l'œuvre est à envisager d'un seul tenant. C'est pourquoi nous préférons ce terme à celui d'acte⁴²². Cette forme tripartite en miroir suggère au premier abord une clôture dans la mesure où la troisième partie rappelle à plus d'un égard la première. Le dialogue de la partie centrale laisse place de nouveau au monologue, émaillé de citations de la première scène. C'est pourquoi nous avons adopté un schéma de lettres typique : ABA' (voir tableau ci-dessous). Une observation plus globale et portée sur la récurrence des motifs met en évidence la permanence qui caractérise la partition tout en désamorçant l'impression de clôture. En effet, le passage de témoin d'une chanteuse à la suivante et la présence liminaire du prélude de la deuxième scène dans la troisième – qui fait entendre de nombreux éléments nouveaux – atténue la sensation de la reprise de la première partie en lui donnant un tour très libre de paraphrase. En outre, la dernière scène est très courte par rapport aux deux précédentes et nous l'entendons comme une conclusion en forme d'envoi.

A	<i>interlude</i>	B	<i>interlude</i>	A'
Antigone (solo)		Antigone et Hannah (duo)		Hannah (solo)

Tableau 24: schéma résumé de La Lumière Antigone

422. Cependant, pour plus de commodité dans la lecture de la partition découpée en actes et en scènes, l'analyse linéaire conserve cette terminologie. Nous ne nous autorisons cette liberté que dans ce moment de présentation.

1. Acte I⁴²³

1.a. Prélude

L'entrée en matière, très sonore, donne à voir deux images, à entendre deux figures : le bloc rocheux qu'on pousse sur l'entrée de la grotte (mes. 3) puis un motif « furtif » aux oscillations chromatiques [cf. exemple n° 1], quelque chose de vital qui bat, qui se débat. Ce début est très scandé : des contrastes abrupts le rythment par entailles successives dans la matière sonore. Le premier énoncé, très vertical, fait entendre un accord de *ré* mineur (mes. 1) que viennent frotter, enrichir des « appogiatures » – *si* b dans l'aigu (mes. 2) – et des « broderies » – *mi* b à la basse. La mesure suivante laisse résonner ce vacarme (mes. 2) puis le travail harmonique reprend et s'étoffe (mes. 3-5) en une petite polyphonie où le *mi* b et le *fa* # perturbent quelque peu le sentiment de *ré* mineur. En outre, le caractère disjoint des lignes individuelles des instruments, le mouvement descendant jusqu'au registre grave ainsi que les intervalles de quarte augmentée/quinte diminuée, seconde mineure/septième mineure, entre autres, figurent, nous dit le compositeur, la chute des pierres devant la grotte. L'augmentation rythmique (mes. 5), le retour aux triolets initiaux et le *decrescendo* ménagent une sorte de cadence. En effet, cette mesure reprend en écho le triton *mi* b-*la* entendu simultanément verticalement et horizontalement superposé à celui formé par le trombone et le premier cor, *fa-si*. Ce premier volet de l'introduction est déjà une matrice d'une grande richesse.

On distingue, après cet *in medias res* tonitruant, deux autres moments dans ce prélude, caractérisés chacun par une couleur, une harmonie. On quitte *ré* mineur via un changement de couleur timbrale (échange, mes. 8-10) et une installation sur *si* b-*la* (huit derniers temps) [cf. exemple n° 2]. Cette neuvième majeure circule à différents pupitres et passe par de nombreux couples d'instruments : trombone-trompette (mes. 8) ; second cor-contrebasse (mes. 10) ; premier et second cors-violoncelle (mes. 11) et de nouveau trombone-trompette (mes. 16). Le motif « furtif » est toujours présent mais se désagrège et subsiste sous forme de bribes, de résidus [cf. exemple n° 3]. Un nouveau motif, de même caractère, piqué, mais *recto tono* et *piano*, annonce le troisième et dernier temps de ce prélude : clarinette et flûte jouent à distance de tierce mineure *do-mi* b (mes. 16). On entend une dernière bribe du premier motif furtif (mes. 17) et la clarinette entonne un *si* b (mes. 18) qui, chromatiquement, débouche sur la fondamentale *si*, entendue au basson (mes. 19), de la troisième phrase du prélude.

423. Voir schéma formel en annexe.

Cette séquence sert d'amorce à la première scène. Sa fondamentale *si* entendue *forte* au basson (mes. 19) est brusquement suspendue pendant cinq mesures. En effet, l'irruption de nouveaux éléments perturbent le discours [cf. exemple n° 4]. Progressivement, le motif statique – qui n'est autre que le motif furtif transformé, neutralisé – disparaît au profit d'un bloc au chromatisme plus accidenté, du fait de ses intervalles volontiers disjoints, joué *marcato* d'abord aux cordes (mes. 20) [cf. exemple n° 5]. En outre, le hautbois, dont le *fa* # (mes. 19) faisait office de signal sonore, esquisse un geste mélodique sur un intervalle tendu de triton (*mi b-la*). Néanmoins la fondamentale *si* demeure latente puisque sa quinte juste, *fa* #, assumée d'abord par le hautbois, est reprise à la flûte relayée par la clarinette (levée mes. 22), harmonisée par le second cor à la sixte majeure *la* inférieure.

On a donc dans le prélude un parcours harmonique qui se résume à cet enchaînement : *ré-la-si b-si*. On se croirait presque dans une région de *ré* majeur (mes. 22-25) si contrebas, piano et trombone ne nous rappelaient à l'ordre (mes. 25). Une harmonie de neuvième mineure se dégage finalement avec insistance aux pupitres de hautbois, marimba, second violon et alto sur la tierce mineure *fa-la* (mes. 28), reprise en écho à la trompette (mes. 29). Notons que l'importance donnée au *ré* dans ces mesures permet de « donner sa note » à Antigone (mes. 30) [cf. exemple n° 6]. Guide mais non moteur, l'orchestre se fait la caisse de résonance de la voix et réservoir des matériaux musicaux : deux motifs en particulier (de la grotte et de la peur/solitude) vont nourrir le discours musical de cette partition.

1.b. Scène 1

Elle peut se subdiviser en sept sections et un groupe conclusif – qui sert de transition à la scène suivante. Dans la première, sur pédale de *si* (piano et alto), le motif *marcato* entendu précédemment (mes. 20) sert de réservoir intervallique à la ligne vocale d'Antigone, qui se nomme – la répétition de son nom, par cinq fois, est tantôt affirmation (sixte majeure *mi b-do*, mes. 30), assomption (neuvième majeure *mi b-fa* #, mes. 32) [cf. exemple n° 6], doute (sixte majeure *mi b-do* puis septième majeure descendante *do-ré b*, 34) et souffrance de la dissolution prochaine de cette identité à peine trouvée (sixte mineure *fa-ré b*, mes. 38 et enfin, septième mineure *la-sol b* suivie d'une chute piquée de neuvième mineure *sol b-fa*, mes. 39-40) [cf. exemple n° 7].

Le motif est ainsi projeté sur l'axe horizontal du déploiement du discours musical et combiné à son énoncé initial, aux orchestrations constamment renouvelées. D'abord

cantonné aux cordes, il est fragmenté (mes. 30, dernier temps) et spatialisé : flûte, clarinette, marimba et violoncelle (mes. 32). Par étagement successif, il a également une fonction harmonique (mes. 33-35). L'espace, au gré des effets de masse et de timbres de l'orchestre, s'élargit et figure le passage de la focalisation externe, devant la grotte, à la focalisation interne, non pas tant dans la grotte, qui évoque plutôt le confinement, que dans l'intériorité de l'héroïne.

Des bribes du motif *recto tono* en tierce mineure/majeure se font encore entendre à l'alto et à la contrebasse (mes. 30) et plus particulièrement à la mesure 37, après l'installation sur l'harmonie née de la superposition en *trémolos* du motif *marcato* dont le *la* et le *si* des violons sont tenus afin de nous conduire vers une autre atmosphère. Les sections s'enchaînent par tuilage à la manière de la technique cinématographique du fondu enchaîné. Une grande fluidité est ainsi obtenue dans le discours qui lie les contrastes des « plages » ou séquences successives dont l'impression de permanence est assurée par la récurrence des motifs, variés mais reconnaissables.

Dans cette deuxième section de la première scène, l'âpreté harmonique des *trémolos* (intervalle de triton entre violoncelle et deuxième violon, mes. 38 et *sq.*) ou encore du frottement des tierces mineure et majeure que forment respectivement le basson (*do-mi* b) et la trompette (*si-mi* b) avec la flûte (mes. 37-38) est adoucie par la nuance *pp* et le phrasé des autres instruments. Cela crée un climat de triste nostalgie. Le caractère mélodique emmené par la clarinette puis relayé en écho par l'alto (mes. 41) et le basson (mes. 42) rompt la logique temporelle étale précédente et donne une brève impulsion au discours. Brève car, la répétition du texte nous le rappelle (« coupée à jamais, à jamais »), le destin d'Antigone est scellé pour l'éternité. L'orchestre se fait l'écho, qu'il soit anticipé ou résonant, de la voix de la chanteuse en s'appropriant et en les ornant ses tournures mélodiques. Guide, il sait aussi se faire le miroir de son intériorité et commentateur. Ainsi il figure la coupure entre Antigone et les vivants (mes. 47) en comblant son silence du motif *marcato* joué ici piqué, voire piquant [cf. exemple n° 8].

De nouveau s'installe une couleur ambiguë de *ré* mineur (cf. contrebasse et violoncelle) à laquelle la pédale de *la* du piano (mes. 48-50) apporte un soutien contre les appels de quinte *si-fa* # aux cors. Les intervalles issus de la polyphonie ne sont autres que ceux déjà rencontrés : septième mineure, quinte diminuée et seconde mineure pour ne citer que les plus prégnants. De cette couleur complexe émerge la voix, doublée à l'alto (mes. 53) [cf. exemple n° 9]. L'emploi de cet instrument dans le registre aigu, et non du violon, enveloppe le

personnage de fragilité et de poésie. Piano et contrebasse à l'octave, accompagné du basson, tous trois dans le grave, complètent l'harmonie simple, en triade, de ce passage.

Du *la* on a glissé vers le *si b* de la voix, repris par le trombone (54) puis confronté au *la* de la contrebasse et du piano (mes. 55). Cette instabilité redouble, dans le texte, la « clarté tremblante des torches ». Les échos des bois et des cordes – de la flûte et du premier violon (mes. 56-57), de l'alto et du violoncelle, qui bégayaient sur le motif furtif (mes. 8) transposé une quarte en-dessous (mes. 56-58) et plus spatialisé cette fois, échos du duo en sixte et tierce majeures flûte-clarinette aux deux cors (mes. 58) – dessinent quant à eux l'espace de la grotte qui accueille la voix d'Antigone :

ANTIGONE.
Toutes les voix se sont éteintes (mes. 60)

Et en effet, le motif *staccato* est neutralisé en une séquence harmonique stable (mes. 61) : un étagement de tierces majeures en valeurs longues, *pp*, évoluent vers un trémolo qui raffine et irise le timbre des cordes, pendant que le premier violon fait résonner une ligne chromatique ascendante en harmoniques [cf. exemple n° 10]. Nous sommes ici en présence d'éléments de sémantique musicale. Le compositeur ne recourt pas au figuralisme dans sa mise en musique du texte. Toutefois, nous remarquons ponctuellement la présence de telles mises en valeur du livret.

La chanteuse interrompt ce moment de poésie qui provoque le retour *f* du motif furtif (mes. 65) :

ANTIGONE.
J'ai peur du noir (mes. 64)

Les roulements de grosse caisse distillent la peur tandis que le changement de mode de jeu, piqué et *pp*, dans l'énoncé du motif (mes. 68) et sa circulation au sein de l'orchestre figurent un fourmillement inquiétant, d'autant plus que la fondamentale oscille sur un intervalle de quinte diminuée *la-mi b* à la contrebasse :

ANTIGONE.
J'ai peur des rats (mes. 68)

Le *decrescendo* et l'écho, en imitation du cor, de la flûte et de l'alto (mes. 72) font office de *codetta* mais le discours est continu. La tenue de la contrebasse et la répétition du motif furtif assurent l'homogénéité du flux en faisant office de transition.

1.c. Scène 2

Le motif en imitation (mes. 72) [cf. exemple n° 11] – au chromatisme retourné issu de la tête de la ligne supérieure du motif furtif – est la cellule génératrice du travail polyphonique qui suit (75-83). Matériau central de cette œuvre, il est parent de la cellule de base d'*Œdipe sur la route*. Le piano, doublé par la contrebasse, martèle en valeurs longues un *la* grave (mes. 88) qui annonce la teneur du texte :

ANTIGONE.
Antigone l'infatigable marcheuse (mes. 90)

La métamorphose du motif furtif, omniprésent, annule l'affect de peur qui le caractérisait jusqu'alors. Les cordes et la flûte le présentent raccourci – ne reste que la tête du motif – et respectivement en *pizzicati* légers et *legato* (mes. 90) [cf. exemple n° 12]. Plus loin, les trémolos *ppp* du premier violon (mes. 101) ou le *legato* de la clarinette et du piano (mes. 134) procèdent à son adoucissement par l'augmentation que permettent également les couleurs diatoniques que déploient flûte, hautbois et clarinette (mes. 106). Le climat est ici apaisé par la consolation que procure la remémoration :

ANTIGONE.
J'entre en solitude et j'ai peur (mes. 97)

L'orchestre convoque donc le passé, c'est-à-dire la partition d'*Œdipe sur la route* : cette métamorphose sans tension du motif furtif au violon (mes. 101) [cf. exemple n° 13] n'est autre que la citation quasi textuelle de la dernière phrase prononcée par Antigone :

ANTIGONE.
Le chemin a disparu
Mais Œdipe est encore sur la route (*ŒSR*, mes. 488)

Comme lui, elle peut continuer son chemin. L'orchestre convoque également le souvenir de Clios via son thème caractéristique : premier cor et alto reprennent l'irrégularité des mesures du récit de Clios (mes. 124).

La forme initiale du motif furtif reparaît (mes. 139) ainsi que celui de la grotte (mes. 142) emprisonnant Antigone : « je tombe » (mes. 140). Son chant disjoint et haché est haletant, suffocant⁴²⁴ [cf. exemple n° 14]. Le motif de la grotte nourrit de façon privilégiée la matière orchestrale (mes. 151-154 et 157) et empêche Antigone de se relever :

ANTIGONE.
Relève-toi ! (mes. 155)
[...]
Je ne peux pas (mes. 158)

424. Cet extrait (mes. 144) haletant sera repris à la fin par Hannah dans la troisième partie.

L'alto réintroduit le motif furtif (mes. 160) qui relance l'injonction « relève-toi ! » et en engendre une nouvelle métamorphose : l'élément de chromatisme retourné mis en boucle dans un mode de jeu *marcato*, donc à la corde, crée une lame de fond qui sourd (mes. 162) puis grandit (relais d'associations de timbres : bois, piano et percussion) et fait entendre dans un *forte* fracassant (mes. 167) le motif de la grotte (sous sa forme première) [cf. exemple n° 15]. Pendant ce temps, Antigone entre dans un accès de fureur. Sa voix est forte et son discours particulièrement disjoint avec des envolées dans l'aigu (*si b*). Le tout ne peut qu'aboutir au cri : « Je crie : Non ! Toujours Non ! » (mes. 168). Un cri qui n'a pas encore terrassé la peur – le motif furtif revient (mes. 170) – mais qui refuse toute musique à Créon : la voix est parlée.

Un balancement dynamique du piano et de la contrebasse (mes. 177) accompagne dans une triste couleur d'*ut* mineur le thème de Clios au premier cor qui relance et soutient le chant d'Antigone (mes. 181) :

ANTIGONE.
J'ai le droit (mes. 181)

Les occurrences du motif de la peur et les formes de sa neutralisation musicale traduisent le combat acharné d'Antigone par une dialectique menace/réponse. Le motif insiste (mes. 192) mais « l'espérance, la promesse de l'oreille » annule sa charge inquiétante par une forme augmentée du motif au trombone (mes. 205) [cf. exemple n° 16]. On peut y entendre une prolepse et comprendre en creux les paroles d'Antigone comme une antiphrase :

ANTIGONE.
[...] la promesse de l'oreille
Qui n'entend plus ma voix perdue (mes. 200-207)

Quand il revient (mes. 216), prolongement rythmique de la ligne d'Antigone, il est intégré à son discours et n'empêche pas le « chant libre » (mes. 212) : le thème de Clios au hautbois (mes. 217), doublé quasi textuellement par Antigone, génère une polyphonie (à partir du réservoir de notes que constitue ce thème) avec basson et contrebasse, trompette et premier violon qui s'enrichit progressivement des timbres de la flûte, de la clarinette et du second violon, puis décroît.

La sixte majeure tenue que forment flûte et clarinette (mes. 225) est contredite par un trémolo de la contrebasse dans le grave : le thème de la grotte (mes. 226) rappelle l'enfermement et entrave le « chant libre ». L'alto peine à déployer sa mélodie, une ligne non harmonisée (mes. 228-239) [cf. exemple n° 17] perturbée par des éclats apériodiques

(*pizzicati*, notes piquées, coup de grosse caisse), mais réactive, en un *arioso* apaisé (mes. 242), la voix d'Antigone qui reprend où elle s'est interrompue : « la muraille » (mes. 218-219), synonyme de sa vie à Thèbes entre ses hauts remparts. Elle s'installe progressivement dans le registre grave. L'orchestre émet des bribes du motif furtif (mes. 252-253 ; 267 ; 269-270), simplifié parfois sous forme de notes répétées frémissantes (mes. 272-280), le tout dispersé afin de faire entendre musicalement la solitude du personnage. Cela suggère aussi son affaiblissement :

ANTIGONE.
Leur fumée [des torches] va m'étouffer (mes. 281)

Un épisode de liquidation du motif (mes. 282-286) conduit à la scène suivante.

1.d. Scène 3

En tuilage, un signal du premier cor (mes. 285) puis de la trompette (mes. 288) à la tierce majeure (*si-mi b/ré #*) installent une couleur modale dans laquelle se love un *bicinium* clarinette-basson faisant entendre la métamorphose *dolce* du motif furtif (mes. 289) [cf. exemple n° 18]. Cette apparition résonne dans une harmonie indécise d'accord parfait majeur/mineur (*la-do/do #-mi*), se soutenant de l'entrée de l'alto et du second violon. Clarinette et hautbois poursuivent avec une variante en miroir (mes. 291). L'installation sur quinte juste du piano (mes. 290) dans un large registre grave suspend le temps tandis que l'appel de sixte majeure du premier violon, qui amorce le scintillement du quatuor (mes. 293), agrandissant l'espace vers l'aigu. La répétition et la distribution de ces matériaux mélodiques et intervalliques à l'orchestre forment le paysage à l'horizon duquel danse la voix d'Antigone :

ANTIGONE.
J'entends ou j'espère entendre
Des sons trop purs (mes. 295 et *sq.*)

Nous retrouvons ici un travail de sémantisation musicale déjà entendu et qui avait pour déclencheur la présence thématique et métaphorique de la musique, plus particulièrement de la voix, dans le texte du livret (mes. 60 et *sq.*). Entre rêve, folie et espérance – toutes trois synonymes de musique chez Bauchau – se dessine ici l'écoute intérieure d'Antigone, hors du temps. Sa voix, aux confins de sa tessiture, cherche à nommer ce qui la dépasse et pourtant l'anime. D'ailleurs les répétitions de mots ajoutées par le compositeur sont nombreuses.

Un *crescendo* orchestral (mes. 317) aboutit au motif de la grotte (mes. 321) qui marque les bornes d'un épisode très tendu où l'orchestre développe l'élément « lame de fond » déjà entendu (mes. 163 et *sq.*). Elle ne désarme pas devant la mort qui l'attend (« Je vais me quitter », mes. 324) car la musique (« Il y a... il y aura cette musique intrépide », mes. 330-331) abat la muraille (« C'est la muraille qu'il y a... qu'il y a eu toute ma vie », mes. 218-221). Remarquons les brusques *p* (328 ; 330) au moment de la révélation solennelle, très scandée et quasi *recto tono*, de la présence de la musique [cf. exemple n° 19]. C'est encore un travail de sémantisation sur le pouvoir libérateur de la musique, sa force « contre le malheur » (mes. 336). Puis la liquidation du matériau orchestral ménage une *codetta*.

1.e. Scène 4

Le retour diffracté du motif furtif (mes. 342) est dissipé par la présence d'une lumière : l'étagement progressif d'une sixte et quarte *fa-si b-ré* (harmonique de contrebassecond cor puis violoncelle-basson) crée un éclairage qui permet d'ouvrir une page de récit, introduit par la forme *dolce* du motif furtif (mes. 351). Ou plus précisément, un enseignement d'Œdipe dont une réminiscence du thème caractéristique résonne au premier violon (mes. 372) [cf. exemple n° 20] :

ANTIGONE.
Nous n'avons plus de mère [...]
Nous devons chacun devenir notre propre mère (mes. 363-367)

Cette mère, « intérieure, nécessaire, profonde, secrète » (mes. 387 et *sq.*) n'est autre que la voix, cette part féminine en nous qui nous lie à la mère. Car, comme le dit le poète,

ANTIGONE.
Car d'abord totalement nous sommes toujours les enfants de Jocaste (mes. 391-401)

L'entrée, comme par effraction, du motif furtif mis en boucle (mes. 404) opère comme un révélateur [cf. exemple n° 21]. Antigone est face à une contradiction : devenir sa propre mère – c'est-à-dire s'autoriser de sa propre voix – et simultanément refuser de devenir femme puisqu'elle va mourir.

ANTIGONE.
Jamais je ne deviendrai femme (mes. 411)

Mais Antigone a choisi et par un effet d'ironie tragique, son respect de la loi des liens du sang contre celles de la cité lui interdit à elle-même de fonder une famille :

ANTIGONE.

Jamais je ne serai la mère d'un petit enfant (mes. 415)

La trompette lance alors un sinistre appel de septième majeure (mes. 422) qui met en garde contre la catastrophe « si Hémon revient » (mes. 424), à savoir la guerre contre Créon pour sauver Antigone qu'il aime. Le chant se fait plus agité, tourmenté et le motif furtif de la peur envahit l'orchestre (mes. 432) dont un brusque silence souligne par contraste la fureur et laisse la parole à Antigone qui clame puis crie

ANTIGONE.

Pas de guerre

Je ne veux pas

Je ne peux pas (mes. 435 et *sq.*)

La tension retombe sur un humble et pathétique aveu, accompagné d'un duo de cor et trombone d'une couleur toute funèbre :

ANTIGONE.

Antigone ne veut pas être défendue (mes. 438)

1.f. Scène 5

La poésie d'une colonne harmonique d'accords parallèles à l'expressivité renforcée par l'emploi du registre aigu des cordes graves (mes. 441) ramènent l'atmosphère des épisodes d'espérance [cf. exemple n° 22]. Et la scansion aux bois puis au quatuor d'un accord majeur/mineur (*mi-sol-sol #-si*) crée simultanément une sensation d'attente et de nostalgie (mes. 446 ; 449).

Un appel de clarinette (mes. 451), la présence mystérieuse d'un arpège évanescent du piano (mes. 453) et les oscillations ondoyantes des bois puis des cordes (mes. 454) déclinent une triple invocation de la Musique, à la manière de celle du nom d'Antigone (mes. 30 et *sq.*). Cette Musique, par sa lumière, doit apaiser la nuit des torches, c'est-à-dire l'attente enfermée de la mort. De la sorte, la figure d'Antigone est rapprochée de la Musique, de la même manière que nous avons souligné⁴²⁵ que la « mère intérieure » pouvait désigner la voix en tant qu'elle est la part féminine de notre être.

Un *ostinato* inquiétant à la main droite du piano s'installe sur les pulsations graves et lentes du piano et de la contrebasse (mes. 462) [cf. exemple n° 23]. Il devance le souvenir de la pendaison qui adopte un profil vocal extrêmement étiré au chromatisme tortueux et dont les valeurs longues entrecoupées de silence répètent les mots douloureux (mes. 463). La

425. Voir *supra* scène 4, mes. 387.

cellule d'*ostinato* se répand, traverse l'orchestre et dérègle le chant qui se fait disjoint sur le modèle du traitement du verbe « se pendre », très vocalisé (mes. 476 et *sq.*). Le rapprochement de l'écharpe mortelle du « manteau » de la sentinelle (mes. 487) entraîne la précipitation *crescendo* du discours d'Antigone jusqu'à son « cri muet » (mes. 493) puis la remémoration. La mort de Jocaste, évoquée par l'écharpe, a poussé Antigone sur la route avec Œdipe, et l'a faite « mendiante pour un aveugle » (mes. 495). Les appels de dixième majeure de la clarinette et de la flûte (mes. 494) signalent le surgissement du souvenir.

1.g. Scène 6

Ce souvenir prend à nouveau – mais littéralement cette fois – la forme, aux cordes (mes. 500 puis 508) [cf. exemple n° 24], du thème caractéristique du personnage dans *Œdipe sur la route* et lance un récit introspectif :

ANTIGONE.

Qu'ai-je fait de vrai de ma vie (mes. 501-502)

Cet arioso, librement accompagné d'un *bicinium* que modulent tantôt le hautbois et le basson, tantôt violoncelle et alto, est émaillé de quintolets (piqués et *piano* mes. 507 et 508 ; *forte* 518) qui encadrent, en trémolos de flûte (mes. 515 et *sq.*), le motif de la peur dont le caractère est ici plus proche de la colère :

ANTIGONE.

Dix ans... à ma place...

Personne ! (mes. 519-520)

On l'entend ensuite sous sa forme première (mes. 521-523), énoncé comme au début de l'acte par blocs de timbres contrastés.

Commence alors une deuxième section (mes. 524) où se déploie un grand *crescendo* pour chanter les « époux délirants » et la mort de Jocaste. Dans un lyrisme plus retenu, *mf*, Antigone rappelle qu'en s'aveuglant, Œdipe est « deven[u] ce qu'il était » (mes. 536). Ce que commente le trombone, l'instrument associé au personnage dans le précédent opus, en énonçant un souvenir de son thème, dans un jeu d'écho avec la trompette et le premier cor. Dans le même temps, son chromatisme en fait un dérivé du motif furtif.

Annulant complètement la tension, une séquence harmonique des cordes (mes. 541) [cf. exemple n° 25] soutient la poursuite du récit *recto tono* d'Antigone qui affirme que « la Reine incomparable » (mes. 545) n'aurait pu accompagner Œdipe sur la route. Route laborieuse ainsi que le suggère la combinaison binaire/ternaire du piano (mes. 546-548). Tout comme le

premier cor commente le verbe « mendier » (mes. 554) en rappelant le thème claudiquant d'Œdipe. Ces passages euphoniques, associés à l'idée de « musique », sont rapprochés de thèmes voisins : ici la constellation Jocaste/mort/nuit,

ANTIGONE.
Dans l'*obscurité*⁴²⁶ de sa *mort*
Jocaste est restée ce qu'elle est... (mes. 543-544)

suivie d'une pause générale de cinq mesures (mes. 558 et *sq.*), à peine entamée par des *pizzicati* et un coup de timbale *pp*. Notons également le caractère lyrique de la voix quand le texte évoque Jocaste (voir mes. 570 et *sq.*).

Le thème du second violon, très souple, qui en émerge (mes. 562), tel un récit secondaire enchâssé, est accompagné dans l'extrême aigu du thème augmenté d'Œdipe [cf. exemple n° 26]. La voix d'Antigone s'y substitue (mes. 565), descendant peu à peu dans le grave de sa tessiture, duquel s'élance *forte* un grand geste ascendant et homorythmique fait d'anapestes. Celui-ci scande la double négation du texte avant de tonner le motif de la grotte (mes. 573), immédiatement liquidé :

ANTIGONE.
Ni mes frères ni ma sœur
N'auraient pu mendier (mes. 568 et *sq.*)

Au milieu de ces décombres est enfermée la seule qui a été capable de suivre Œdipe – « Restait moi » (mes. 575) – qui rappelle humblement, reprenant encore une fois les dernières notes d'*Œdipe sur la route* et les développant :

ANTIGONE.
Restait ce qui a été
Œdipe sur la route
Sa suivante, sa mendiante
Fille, sœur toute à lui (mes. 577)

Une séquence harmonique des cordes (mes. 580) où l'on entend l'élément de chromatisme retourné au cor anglais (issu à la fois du motif furtif et du thème d'Œdipe) ne résonne pas longtemps car le motif de la grotte l'interrompt (mes. 585) : c'est la voix d'Antigone qui s'essouffle. Elle répète, doublée par la clarinette, sa petite phrase « Restait » (mes. 589). Alors elle explique par invocations successives, comme celles de son nom au début (mes. 39), précédées d'un appel de quinte à la clarinette (mes. 596, voir déjà 451). Son discours est ensuite très haché et le tissu orchestral morcelé, mais peu à peu plus *legato* :

426. Nous soulignons.

ANTIGONE.
Antigone n'était pas
Reine de regard (mes. 597)

1.h. Scène 7

Un geste ascendant de fougue du piano (mes. 604), familier parce que similaire au matériau de l'intermède (mes. 404 et *sq.*), appuie sa parole :

ANTIGONE.
Antigone ne peut donner que ce qu'elle est (mes. 604-605)

De nouveau résonne un passage haché et morcelé (mes. 610) mais l'appoggiature sur le mot « Musique » (voir déjà mes. 451) apporte de la souplesse :

ANTIGONE.
Antigone n'était pas Musique d'Orphée⁴²⁷ (mes. 611-613)

Puis un lyrisme plus flamboyant va chercher l'extrême aigu (mes. 617 et *sq.*) et la tension des *tremolos* et *flutterzunge* sur des temps scandés. Autrement dit, le texte qui chante « à petite voix sa chanson de joie minime » (mes. 615 et *sq.*) est contredit.

Cette tension se décharge en appels pressants de trompette et de cor (mes. 627 et *sq.*) puis le *bicinium* à la douzième (quinte juste) du hautbois et du basson installe une couleur modale (mes. 631) [cf. exemple n° 27]. Ce bourdon est interprété de façon plus dissonante par la combinaison du cor, de la trompette et du trombone (*fà-do-si*) où la douzième vient frotter contre le triton et la septième majeure. Alors Antigone déclame un air très hiératique, ponctué d'appels de tierces majeure et mineure, remplacés bientôt par la tête du thème de cet air d'adieu (mes. 649-655).

1.i. Interlude

La voix s'est tue et une polyphonie développe l'élément « appel de tierces » précédent en le combinant à une ligne chromatique issue du motif furtif (mes. 645) [cf. exemple n° 28]. Des coups de timbale en accentuent le caractère sinistre. Encadré par deux énoncés *legato* du motif de la peur aux cors (mes. 665 ; 675 et écho 679), le thème de l'air hiératique revient, nostalgique et pathétique à la clarinette, doublé par des *trémolos* au second violon et soutenu par un « bourdon » du piano dans l'aigu (mes. 671). Il est le matériau principal de cet interlude.

427. Nous reviendrons ultérieurement sur cette distinction entre la musique-récit et la musique « pure ».

Un canon mobilise contrebasse et violoncelle d'un côté (mes. 680) et basson et trombone de l'autre (mes. 681) [cf. exemple n° 29]. Ils s'élancent depuis le grave et construisent peu à peu un chant ample dans un environnement perturbé (*trémolos*, *pizzicati*) qui introduit, en canon toujours, le retour de l'air à l'alto (mes. 684) puis au premier violon (mes. 685). La liquidation progressive de ce thème, incomplet à la clarinette (mes. 702) et au hautbois (mes. 704), conduit à une deuxième partie, plus massive.

Elle commence comme la première, transposée à la sixte mineure/majeure supérieure (voir les bois, mes. 713 et *sq.*), mais les triolets impulsent un mouvement d'entraînement [cf. exemple n° 30]. Cette noble introduction lugubre s'achemine vers un épisode franchement bruitiste (mes. 724) duquel se dégage un souffle (mes. 730) que la brillance des cordes et la diminution rythmique pare de l'esprit fantastique propre aux *scherzo* mendelssohniens [cf. exemple n° 31]. Le matériau du motif furtif est distribué successivement à toutes les cordes puis les bois, progressivement également, le décorent de guirlandes issues du même motif. Ce geste de croissance d'un nouvel univers est suivi d'un *decrescendo* orchestral. Le motif furtif, métamorphosé au piano par le registre aigu (mes. 739), provoque l'extinction de ce feu nouveau.

2. Acte II

2.a. Prélude

De ses cendres s'élève une séquence harmonique (mes. 746) à l'ambitus très large dont les respirations animent, au sens étymologique du terme (*anima* : le souffle), son statisme : un accord parfait de *ré* majeur solaire (alto et violons) prend appui sur une quarte juste (*si b-mi b*) des cordes graves [cf. exemple n° 32]. Comme dans le prélude du premier acte, en *ré* mineur lui, des broderies viennent frotter et enrichir cette colonne harmonique, mais dans une tout autre atmosphère.

2.b. Scène 1

Le moteur vocal et théâtral de cet acte central est assuré par le dialogue dont les deux voix sont clairement différenciées (orchestration, rythme, harmonie, agogique). L'acte est par conséquent d'une nature plus théâtrale que le premier puisque l'échange dialogué se substitue au monologue intérieur.

La colonne retient son souffle pour laisser résonner la voix d'Hannah (mes. 756) mais reprend pour accompagner la réponse d'Antigone (mes. 766). L'une est dans le monde, Hannah dont la voix se soutient de son propre souffle, quand l'autre le quitte, Antigone dont la voix se perd. Il y a un véritable passage de flambeau car Hannah reprend les mots d'Antigone :

ANTIGONE.
Je vous parle
Avec ma vie
Sans jamais quitter la terre⁴²⁸ (mes. 640)

HANNAH.
Qui nous parle avec sa vie
Sans jamais quitter la terre (mes. 756)

Le motif furtif à nu (mes. 774) fait taire toute musique [cf. exemple n° 33]. N'en restent que des lambeaux (*pizzicati*, faibles tenues) que l'énergie d'Hannah permet de rassembler sous la forme d'une reprise (mes. 782 et *sq.*) du *crescendo* orchestral fantastique entendu dans l'interlude (mes. 730 et *sq.*). Cela nous autorise à dire que le personnage est lié à cet élément qui annonçait son arrivée. En effet, Hannah décline son identité :

HANNAH.
Je suis toi je suis celle
Qui te parle qui te chante (mes. 786)

La marche funèbre d'Antigone qui s'ensuit (mes. 794) [cf. exemple n° 34], sur une pédale de *fa* # (piano et contrebasse) contrariée par les *pizzicati* du violoncelle (*fa* naturel) interprète l'apparition de cette étrangère comme un signe mortifère :

ANTIGONE.
Tu es ma mort (mes. 798)

La présence du motif furtif comme ponctuation (mes. 804 et 812-813) traduit la méfiance d'Antigone envers cette « vaine image » (mes. 826). Alors c'est par sa voix qu'Hannah va inspirer confiance. Le dialogue *arioso* se fait plus lyrique et l'orchestre luxuriant pour raconter l'existence d'une lignée symbolique, imaginaire d'Antigone :

HANNAH.
Je suis ta fille Antigone (mes. 816-818)

ANTIGONE.
Ma fille
Je n'ai pas de fille (mes. 819-820)

428. Nous ne renvoyons pas au livret cette fois-ci car l'édition par Bauchau de son poème, remanié, diffère trop du livret. Nous omettons les répétitions musicales de mots.

Ce dialogue est ponctué d'événements musicaux très divers qui mettent en exergue la succession rapide des répliques. Hannah raconte et l'orchestre est alors animé d'une profusion de lignes mélodiques aux mouvements amples tandis que les questions d'Antigone, qui sont autant d'interruptions de doute ou de peur, sont moins généreusement (du point de vue de l'effectif et du caractère) accompagnées. Antigone ne croit pas à ce récit, témoin l'emploi du conditionnel :

ANTIGONE.
Tu serais celle
Que j'ai si longtemps désirée
C'est un rêve impossible (mes. 838-841)

Pourtant, flûte et clarinette déclament en miroir le chromatisme du début (mes. 1-2). Les matériaux premiers subissent tous des transformations qui affectent leur caractère.

2.c. Scène 2

Encouragé par un fragment (cf. mes. 730 et 785) du motif fantastique qui résonne tel un cri d'orchestre, un triple « Non » d'Hannah se fait entendre (mes. 847-850), répété par trois appels suppliants de clarinette (855-61) [cf. exemple n° 35]. Ils fonctionnent comme le signal de la reconnaissance :

ANTIGONE.
Je te vois enfin (mes. 857)

L'histoire de la postérité d'Antigone peut reprendre :

HANNAH.
Je suis celle qui est là
Pour te dire
Pour te chanter (mes. 869 et *sq.*)

Un peu à la manière épique des aèdes, Hannah se fait le héraut d'Antigone et de ses « grandes actions que [sa] mémoire suscitera dans l'avenir » (mes. 906 et *sq.*). C'est un chant qui dit la continuité et la transmission :

HANNAH.
Pour le grand peuple des vivants
Pour le théâtre (mes. 884 et *sq.*)

Le thème du mythe cité par l'alto, le violoncelle (mes. 890), par Antigone (mes. 896) [cf. exemple n° 36] et enfin le premier violon (mes. 898 et *sq.*), nous remémore la route qui a « dessiné ce lieu » (mes. 895). L'orchestre exploite alors le thème qui circule d'un pupitre à l'autre. Le dialogue se poursuit sur le mode du contraste : rythmes périodiques de croches

aux cordes et ton affirmatif d'Hannah (mes. 904), quintolets disjoints au piano pour Antigone, haletante de doutes (mes. 908).

Une nouvelle séquence harmonique (mes. 922) suspend le temps strié des répliques et ménage un pur moment d'écoute :

ANTIGONE.
Vous jouez pour qui ? (mes. 921)

HANNAH.
Pour ceux qui écoutent la vie
Poser son immense question (mes. 924)

Une ponctuation spectaculaire des cordes (mes. 932) issue du motif fantastique invite l'auditeur à basculer vers une autre écoute, plus tendue vers le sens des mots peut-être. Car l'homorythmie de l'orchestre avec la voix met en valeur l'articulation de la réplique d'Antigone (mes. 932 et *sq.*) qui rappelle que « l'immense question » n'a pas de réponse. Un demi-ton plus haut, une nouvelle déflagration des cordes rugit (mes. 939). Et Antigone de répéter :

ANTIGONE.
Sans réponse
Sans réponse (mes. 941)

2.d. Scène 3

La durée étirée du récit d'Antigone insiste sur le temps long qu'a exigé le quotidien de la route avec Œdipe. Son caractère répétitif aussi, illustré littéralement par l'orchestre dont le flux est généré par la reprise d'un unique matériau. Le thème d'Œdipe circule d'un pupitre à l'autre, commençant par l'alto et le violoncelle (mes. 942), passant aux bois (mes. 948) puis aux cuivres (mes. 950). Il n'y a pas d'autre réponse que ce qui a été et qu'Antigone restitue humblement :

ANTIGONE.
Tout cela pense et vit
Parle sans qu'on le sache (mes. 959 et *sq.*)

C'est donc toute la valeur du théâtre que de soumettre à nos yeux et nos oreilles ces récits. Les sons du petit tom-tom et du *wood block* confèrent à la réponse d'Hannah quasi *a capella* l'aspect concret, matériel de la transposition de la vie à la scène :

HANNAH.
Pour voir, pour comprendre
Manquait le juste lieu
Réel, imaginaire imparfait... le théâtre (mes. 963 et *sq.*)

En une petite danse (mes. 976), elle se plaît à raconter le théâtre dans une mise en abyme pleine d'allégresse car la représentation n'a rien d'expiatoire ni de moralisant : elle invente une compréhension qui passe par le corps :

HANNAH.
Montrer, jouer, parler
Chanter, danser pour l'autre
[...]
Pour qu'ils entendent
La musique
Pour que les corps s'enchantent
Par la danse (mes. 976-886)

Ce sont les conditions de possibilité de la finalité principale du théâtre : « transmettre », sagesse énoncée *p* dans un halo harmonique des cordes relayées par les vents. La suite est extrêmement contrastée. La colère d'Antigone se déchaîne dans l'aigu (mes. 992) et nantie d'un gros effectif instrumental [cf. exemple n° 37], contre ce qu'elle considère comme une absurdité :

ANTIGONE.
Transmettre le délire (mes. 992)

La patience d'Hannah (mes. 998), dans le grave, soutenue par deux lignes de vents qui se relaient, continue d'expliquer :

HANNAH.
« [Antigone] demeure victorieuse
Sa parole et son image
Ont traversé les millénaires (mes. 1047-1052)

Le contraste des affects continue d'animer la suite de l'échange mais l'écart tend à diminuer : la figure d'accompagnement mélodico-rythmique d'Antigone (bois et piano, mes. 1054) s'introduit dans celui d'Hannah (mes. 1070).

2.e. Scène 4

L'annonce de la disparition de Thèbes permet à Antigone d'être tout au présent d'Hannah. Le motif furtif, qui réapparaît tel qu'au début de l'œuvre, c'est-à-dire accompagné de l'élément de notes répétées (mes. 1084-1096), revêt une signification nouvelle. Matériau moteur de cette scène, il se dépare peu à peu de l'affect de peur qu'il véhiculait jusque-là. L'enfermement de la grotte devient ouverture du théâtre. D'ailleurs, un double *glissando* du piano agit comme un lever de rideau (mes. 1089) [cf. exemple n° 38].

Hannah (mes. 1097) joue Antigone sur ce théâtre :

HANNAH.
Un rôle, oui
Être toi de toutes mes forces
Et rester moi (mes. 1097-1100)

La présence du motif caractéristique du premier acte participe du travail d'identification d'un personnage à l'autre :

HANNAH.
Je me donne toute (sic) entière
Follement à la musique (mes. 1110)

Cet excès de vie a une issue mortelle. Un *crescendo* orchestral, combinant les qualités du motif furtif et du souffle fantastique, commente la croissance de la voix d'Hannah et sa perte, fatale (mes. 1117). Les *trémolos* de marimba qui le prolonge dans une nuance *piano* (mes. 1118) et la mélodie d'alto qui en émerge figurent, par contraste, le reste tenu d'un substrat vital, du flux intarissable de la voix envisagée comme objet support du désir. Antigone pense ce reste comme l'ouverture aux hommes du « monde des dieux » (mes. 1125). Pour elle, la musique est voie d'accès à l'infini. À cette compréhension divine du monde, Hannah oppose la machinisation du monde présent (mes. 1128). Quelle place y ménager pour le théâtre ?

ANTIGONE.
Quand tu deviens Antigone
Qui es-tu ? (mes. 1146-1147)

Des bribes *dolce* du souffle fantastique au premier violon et à l'alto (mes. 1148-1149) [cf. exemple n° 39] ouvrent un espace mobile d'interventions instrumentales ponctuelles et diversifiées :

HANNAH.
J'oublie le monde et le temps
Je deviens toi (mes. 1149-1151)

L'harmonique de contrebasse (mes. 1161) puis les appels de flûte et hautbois (mes. 1167-1168) suspendent le temps. Hannah célèbre la voix d'Antigone :

HANNAH.
Ta musique chante en moi (mes. 1176)

Cette triple invocation renvoie aux précédentes (cf mes. 307 et 459) et dessine autour du mot « musique » une constellation synesthésique où musique et lumière équivalent au couple voix/vie. Antigone répond (mes. 1184 et *sq.*) dans un environnement de nature harmonique

toujours mais strié de notes répétées insistantes des bois et des appels de cor [cf. exemple n° 40]. C'est déjà le décor instrumental de la scène suivante qui s'installe.

2.f. Scène 5

Hannah, dont la flûte, la trompette et le premier violon doublent le discours et l'appuient, fait la critique du monde moderne (mes. 1214). Des bribes du motif furtif (mes. 1215-1216) installent un *ostinato* mécanique au piano et aux pupitres des vents, dans un effectif à géométrie variable, tandis que les cordes marquent les contretemps [cf. exemple n° 41]. Nous avons affaire à une succession de blocs timbraux différenciés par l'emploi du motif furtif piqué aux cordes (mes. 1223-1224) puis d'un rythme ternaire plus ample (mes. 1225).

Le motif furtif augmenté s'élève aux cordes (mes. 1243) dans une harmonie kaléidoscopique de septième majeure/mineure. Cette section dialoguée, lente et calme, fait entendre des interventions orchestrales très libres. Le sens du texte est ainsi mis en exergue.

2.g. Scène 6

Les appels du premier violon (saut de dixième mineure, mes. 1289 et *sq.*) sont relayés et scandés par des pulsations de grand tom [cf. exemple n° 42]. L'installation sur pédale de *fa* au piano et à la contrebasse confère un ton grave à la scène :

HANNAH.
On ne comprend plus
Comment ni pourquoi
On est citoyen (mes. 1305)

Le rugissement par les cors du motif furtif (mes. 1309) entraîne sa dissémination à l'orchestre [cf. exemple n° 43]. Le piano, en particulier, s'en empare et le fait résonner dans l'extrême aigu tandis qu'Antigone, *recto tono*, oppose à l'anonymat contemporain sa proximité à son tyran :

ANTIGONE.
Moi je connaissais Créon (mes. 1313)

Les notes répétées des bois et du premier cor ainsi que les aigus tenus du piano produisent une colonne harmonique (mes. 1318) très striée et pulsée par le *wood block*, annulant quasiment la dimension verticale, barrant l'accès à la transcendance :

HANNAH.
Aujourd'hui on est seul au monde
Les yeux bandés (mes. 1324)

Antigone apporte alors sa voix, c'est-à-dire sa lumière, dans un air hiératique (mes. 1333) qui culmine dans un *ré* majeur royal (mes. 1338) déjà associé, dans le premier opus à « Œdipe voyant ».

2.h. Scène 7

Deux ponctuations brutales, issues du motif fantastique (mes. 1345 et 1352) [cf. exemple n° 44], encadrent la prise de conscience d'Hannah qui comprend l'apparent paradoxe qui rapproche la cécité de la clairvoyance :

HANNAH.
On dit que l'Histoire est née
De l'aveugle Homère (mes. 1346)

Comme lui, Œdipe, dont des souvenirs du thème résonnent au second violon (mes. 1348), au premier violon et au violoncelle (mes. 1350), est devenu aveugle.

Une section rythmique, mécanique commence [cf. exemple n° 45]. La machine à images est actionnée (mes. 1380) et Hannah résume l'histoire des hommes pendant qu'Antigone déplore les effets de la répétition, « toujours des guerres » (mes. 1399 et *sq.*), ainsi que la confiscation du destin par les hommes.

ANTIGONE.
[C'est] l'Histoire des hommes
Pas la nôtre! (mes. 1406-1408)

Citant la « Ballade des pendus » du poète Villon (mes. 1413), le dialogue se fait lyrique et conduit à un véritable duo des deux personnages (mes. 1425) : Hannah raconte et le blocage sur notes répétées à l'orchestre (mes. 1444) fait écho aux évocations sinistres du récit d'Hannah, volontiers *recto tono*, voire solennel sur *ostinato* (mes. 1465) [cf. exemple n° 46]. Antigone écoute et prévient contre l'opposition du bien et du mal. Ses accents lyriques tentent de la conjurer en célébrant « la vie ensemble » (mes. 1452). Mais c'est sur le « désastre » (mes. 1478) que conclut Hannah, prononçant le chromatisme récurrent et générateur commun au thème d'Œdipe et au motif furtif.

Ce dernier revient, comme au début (mes. 1484), introduisant le dernier air d'Antigone, *dolce* et abandonné (mes. 1496), accompagné de blocs harmoniques aux associations de timbres renouvelées [cf. exemple n° 47]. Sa voix monte vers l'aigu, vers la « Musique intérieure » (mes. 1502 et *sq.*) puis redescend dans le médium :

ANTIGONE.

Laissez-nous instruments des ténèbres (mes. 1511)

L'opposition par le registre des mots « musique » et « ténèbres » associe implicitement la première à la lumière. Le vers cité ci-dessus, emprunté à Nancy Huston⁴²⁹, est déjà présent dans la « Petite Suite au 11 septembre 2001⁴³⁰ » où Bauchau poète témoigne de la violence des images et rappelle, à travers la voix de Nancy Huston, la nécessité des mots.

2.i. Interlude

Le motif furtif métamorphosé par l'aigu du piano (mes. 1522), tel un dernier rayon, dit la mort d'Antigone, victorieuse sur les ténèbres [cf. exemple n° 48]. Puis le souffle frémissant des cordes et le tourbillon des bois s'élèvent, comme au début du deuxième acte. On a à peine le temps de le sentir grandir (mes. 1524-1529) que déjà il reflue (mes. 1531). En effet, il n'est plus temps de développer mais de laisser place à la voix d'Hannah.

3. *Acte III*

3.a. Scène 1

Hannah, chante le départ d'Antigone avec les mots de cette dernière et la cite même *verbatim* :

HANNAH.

Il ne faut pas que je tombe

Mais déjà je suis tombée (mes. 1540 et *sq.* // 144)

Le duo central de l'acte II fait office de pivot formel, d'axe de symétrie entre les actes I et III. C'est pourquoi l'appel initial est maintenant inversé :

HANNAH.

C'est Antigone qui t'appelle (mes. 1548 et *sq.*)

Et en guise de souvenir d'Antigone, des fragments de sa dernière phrase dans *Œdipe sur la route* sont énoncés à la flûte (mes. 1550) et à la clarinette (mes. 1556) [cf. exemple n° 49]. Les interventions orchestrales sont réduites, mettant en évidence la solitude du personnage.

Un *arioso* accompagné par le piano tel un blues s'engage (mes. 1566) [cf. exemple n° 50]. La charge nostalgique du blues traduit l'attachement d'Hannah pour Antigone :

429. HUSTON Nancy, *Instruments des ténèbres*, Arles : Actes Sud, 1996.

430. BAUCHAU Henry, « Petite Suite au 11 septembre 2011 », *Poésie complète*, Arles : Actes Sud, 2009, p. 339.

HANNAH.
 Chante Hannah
 Puisque Antigone
 Te donne à vivre (mes. 1572)

Mais Hannah reste elle-même car le blues suggère son ancrage contemporain. En outre, une sonorité inédite jusqu'à présent est convoquée : le timbre des cymbales (mes. 1573). Jubilant et incorporant la filiation, Hannah répète l'invitation au chant d'Antigone. L'accompagnement du piano s'ouvre à d'autres instruments : premier violon (mes. 1580), clarinette (mes. 1586), alto (mes. 1594).

Elle jubile mais elle est aussi vindicative. Le blues est suspendu :

HANNAH.
 Peuples de loups
 Voyez ce temps
 [...]

 Le temps de la menace (mes. 1599 et *sq.*)

Puis il reprend (mes. 1607) avec des doublures changeantes de trompette et des bois en relais.

3.b. Scène 2

Un ample appel de septième diminuée à la clarinette et au premier violon (mes. 1623) se prolonge, résonne aux violons, au hautbois, à la flûte (mes. 1624-1628) et conduit au motif furtif (mes. 1632). Définitivement métamorphosé par l'aigu du piano, il présente un nouveau visage et évoque la lumière [cf. exemple n° 51]. Hannah chante alors un air de forme tripartite :

A (mes. 1635)	L'accompagnement de nature harmonique, fait de calmes tenues, adopte progressivement un caractère plus déterminé (notes répétés, mes. 1644-1645).
B (mes. 1647)	Un geste <i>marcato</i> et brutal des cordes graves, à nu, éloigne « les repus de la dominance » (mes. 1648) puis neutralise les « rapaces » (mes. 1651).
A' (mes. 1653)	Retour au halo harmonique dans lequel la voix, très lyrique, monte vers l'aigu.

Tableau 25: schéma de l'air d'Hannah, acte III

L'arrivée de la voix de mezzo d'Hannah dans ce registre forge le climat final. L'alto (mes. 1662) puis le violoncelle (mes. 1670), expressifs dans l'aigu, chantent un moment de gaîté :

HANNAH.

Pensons, remettons-nous à vivre (mes. 1674)

Une harmonie s'échafaude aux cordes (*do-sol #-ré #* qui sonne telle un accord de sixte mineure *do-la b-mi b*) dans laquelle se love le dernier air d'Hannah (mes. 1690) qui commence par un intervalle de sixte majeure et invente une mélodie lumineuse, variée au premier violon à l'octave supérieure. Cette mélodie s'installe lentement, progressant par mouvements ascendants, sur un accord ouvert de sixte et quarte. Le *tutti* tient la quarte *si-mi* (mes. 1702) tandis que les appels *do-sol #* (mes. 1706 et *sq.*), tantôt du trombone dans l'aigu, tantôt de la trompette ou de la flûte, complètent l'harmonie : « Musique », tel un nom propre, protège et nourrit en nous la « Lumière Antigone », c'est-à-dire notre espérance.

. Les principaux motifs

1. Le motif de la grotte

Ce court motif se présente comme une oscillation chromatique à laquelle le mode de jeu *marcato* confère un caractère furtif.

[cf. exemple n° 2]

2. La colonne harmonique

Endossé par le quatuor à cordes, cet élément de nature harmonique suspend le temps et crée une sensation d'espace grâce au large ambitus qu'il déploie et aux modes de jeu qui le caractérisent – harmoniques, tenues en trémolos doux.

[cf. exemple n° 6]

Un violoncelle, un piano, parce qu'ils sont déjà des substituts où est inscrite l'absence de l'objet (la voix), me chantent plus haut, plus fort et de plus près que la voix. [...] Parce que le lointain s'y marque, et que le corps alors semble se détourner et se perdre. Lorsqu'il n'y a pas de mots pour investir, remplir la musique, pas de poésie pour altérer la ligne des sons, pas de voix pour sublimer les mots, alors la voix, oui, *la voix*, se fait mieux entendre. La voix, non de l'homme ou de la femme qui chante, mais la voix de la musique, une voix qui, de rester sans mots, dit d'autant mieux la peine de vivre ou la joie d'être au monde⁴³¹.

431. SCHNEIDER Michel, *Prima Donna...*, op. cit., p. 14.

3. *Le blues*

L'emploi de la caisse claire vient colorer l'instrumentation d'un passage dont le balancement rythmique du piano typique qui rappelle le blues. La nostalgie qui émane du texte et l'indolence agogique vont également dans le sens de ce rapprochement.

[cf. exemple n° 50]

. Le nouage du texte à la musique

1. *Parataxe, écriture et perception*

De l'analyse, deux qualités discursives ressortent, en apparence contradictoires, et se conjuguent dans *La Lumière Antigone*. D'un côté, des effets de parataxe, d'asyndète, fragmentent le discours. La juxtaposition d'événements très contrastés (du point de vue de l'écriture, de nature harmonique ou contrapuntique ; de la succession des timbres ; de la vocalité, lyrique ou parlando ; des affects) donne au flux ce caractère discontinu. Toutefois, le soin apporté aux transitions entre ces blocs ou séquences différenciés ne doit pas être négligé ni la métamorphose du motif principal qui donne rétrospectivement à la progression du discours un aspect dialectique.

Une telle grammaire musicale exige une écoute à deux niveaux. Un premier, qualifié par Adorno de « traditionnel », part du détail pour arriver, après coup, au tout.

Dans l'écoute traditionnelle, le déploiement de la musique, conformément à l'ordre du temps, se fait allant des parties vers le tout⁴³².

Participent de ce premier niveau d'écoute la finesse des transitions d'une monade à l'autre ou encore le travail de métamorphose du motif principal ainsi que l'alternance et le relais des voix. Mais l'atomisation de la matière sonore et ses contrastes créent simultanément une impression de statisme qui convoque une attention plus « instantanée », perpétuellement actualisée. Sont ainsi rendus sensibles les temps objectif et vécu. L'un fait appel à la mémoire, il est tendu, orienté vers une fin – ici la reconnaissance du motif furtif dans sa métamorphose finale. L'autre considère les occurrences répétées des motifs caractéristiques comme des balises dans un flux constamment renouvelé mais toujours vécu au présent.

Le retour constant d'un motif unique, celui de la grotte, crée une tension, celle d'un retour toujours imminent – qui fait du motif un signal – mais jamais prévisible. Cette « référence

432. ADORNO Theodor W., *Quasi una fantasia*, « Vers une musique informelle », Paris : Gallimard, 1982, p. 293.

statique⁴³³ » dans un univers mouvant abolit par la reprise même son statisme ; elle est la présence du « toujours autre au sein du même, qui rend sensible l'irréversibilité du temps tout en assumant un nécessaire ancrage mémoriel⁴³⁴ ». Or on peut rapprocher ce procédé d'écriture de Pierre Bartholomée – celui qui consiste à polariser son discours autour d'un motif et à privilégier la juxtaposition des séquences – de la parataxe telle qu'Adorno la repère chez Hölderlin⁴³⁵. En effet, la finesse des transitions n'annule ni ne compense l'aspect discontinu de cette partition qui constitue bel et bien la première de ses caractéristiques auditives. La partition présente « des sonorités, des timbres et une accentuation très violente⁴³⁶ ». Ainsi que l'enseigne Adorno dans « L'essai comme forme⁴³⁷ », le discours qui cherche à saisir l'œuvre d'art ne peut, en réalité, prétendre en restituer le mystère, le caractère toujours incompréhensible s'il procède à la rendre claire et distincte. Il ne s'agit pas d'en résorber la discontinuité pour en faire une totalité mais de maintenir apparentes ses césures, ses arêtes. Le recours à l'asyndète produit des effets de réel en recréant la rugosité du monde dont l'appréhension ne peut être ni pleine ni satisfaisante. Elle produit encore des effets de rêve via des ruptures similaires à celles du travail de condensation, de déplacement et de déformation. Cette écriture déjoue, met à distance l'affect qui – même s'il suscite les contours du matériau par lesquels le compositeur cherche à restituer musicalement la vérité du texte – s'objective dans la discontinuité « parataxique » du discours musical. De la sorte, la parataxe s'oppose à la conciliation, à l'harmonisation du matériau. Elle privilégie la césure, le hiatus, la non-liaison, la juxtaposition, l'accroc, le choc ; et par là favorise la libre-association et la création de ce que Tadié, se souvenant des surréalistes, nomme le « stupéfiant sonore⁴³⁸ ». C'est pourquoi elle ne délivre pas un sens donné car celui-ci est à construire. La tension interne ainsi créée n'a pas à être résolue mais au contraire déployée.

Les signes de la dislocation sont le sceau d'authenticité de l'art moderne, ce par quoi il nie désespérément la clôture du toujours-semblable. L'explosion est l'un de ses invariants. L'énergie anti-traditionaliste devient un tourbillon vorace. Dans cette mesure l'art moderne est un mythe tourné contre lui-même ; son caractère intemporel devient catastrophe de l'instant qui brise la continuité temporelle⁴³⁹.

L'écriture de *La Lumière Antigone* retient cette leçon « négative ». Si Bartholomée faisait discrètement oublier la fermeture de son premier opéra d'après Bauchau grâce à l'harmonie

433. BARRAQUÉ Jean cité par TADIÉ Jean-Yves dans *Le Songe musical. Claude Debussy*, Paris : Gallimard, 2009, p. 195.

434. DELAPLACE Joseph, « Jeux de Claude Debussy : le présent paradoxal d'une "étude de mouvement" », *Musurgia* XVII/2, 2010, p. 45.

435. ADORNO Theodor W., « Parataxe », *Notes sur la littérature*, Paris : Flammarion, 1984.

436. BARRAQUÉ Jean, *Debussy, op. cit.*, 1994, p 192 (à propos de *La Mer* de Debussy).

437. ADORNO Theodor W., « L'essai comme forme », *Notes sur la littérature, op. cit.*

438. TADIÉ Jean-Yves, *Le Songe musical..., op. cit.*, p. 105.

439. ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris : Klincksieck, 1995, p. 45.

de sixte et quarte et sa sonorité non résolutive, il franchit un pas supplémentaire avec le second. Cette partition en forme de mosaïque empêche, par ses effets de diffraction, la cristallisation d'une totalité et même elle n'en désigne utopiquement aucune. Par conséquent, le discours, quel qu'il soit, ne peut plus progresser linéairement mais au contraire à partir d'une composition de complexes partiels, concentriques : l'idée proviendra de leur constellation, non de leur succession. C'est pourquoi on ne peut écrire que « parataxiquement » autour d'un point central. Adorno défend donc l'essai foisonnant contre l'argumentation univoque, produit de la métaphysique occidentale arrimée au principe séculaire de non-contradiction et à l'assimilation du Tout au Vrai. Au contraire, pour Adorno, le Tout se confond avec le Non-Vrai – thèse que la formule lacanienne « la vérité : pas toute⁴⁴⁰ » paraphrase en la synthétisant.

2. Une logique artificielle

Cette conception non-inclusive, non-assimilatrice permet de rendre compte des rapports que la partition de Bartholomée entretient avec le livret de Bauchau. Le texte et la musique présentent des caractères complémentaires. L'un, le livret, comporte de nombreuses notations synesthésiques – entendu ici comme le dialogue du témoignage des sens et de l'entendement – que l'autre, la partition, assortit d'un paratexte musical. L'opéra associant un texte à une musique, c'est-à-dire un contenu à un affect, produit par cette proximité artificielle des *topoi*, des images sonores. Ainsi, il fait de la partition de *La Lumière Antigone* l'image sonore de la formule poétique du livret, à savoir la transmission de l'héritage d'Antigone.

Le livret est l'instrument majeur de la cohérence de l'œuvre. C'est lui qui la dote, même arbitrairement, d'un sens littéral, d'un signifié. L'environnement textuel, la place dans la partition et l'ensemble des caractères liés à une séquence musicale lui donne un sens circonstanciel, local. Par exemple, la longue harmonie de sixte et quarte finale peut être entendue comme le prolongement instrumental de la voix de la chanteuse et figurer, par sa tournure apaisée – notes tenues, nuance douce – et ouverte – le deuxième renversement de l'accord parfait a une sonorité suspensive et moins stable que son état fondamental –, la sortie de cette voix hors du chaos initial. En d'autres termes, cette désinence musicale se pare de l'idée d'aboutissement, celui d'Antigone dont le cheminement a permis la libération intérieure, et fait office de traduction musicale de cette idée.

440. « Je dis toujours la vérité : pas toute, parce que toute la dire, on n'y arrive pas. La dire toute, c'est impossible, matériellement : les mots y manquent. C'est même par cet impossible que la vérité tient au réel. », dans LACAN Jacques, *Télévision*, Paris : Seuil, 1974, p. 9.

2.a. La colonne harmonique

Nous avons recensé dans un tableau les occurrences d'écriture harmonique, liée dans cette partition à une recherche d'euphonie et à la participation privilégiée du pupitre des cordes. La mise en regard du texte simultanément chanté doit permettre de déterminer si ce type d'écriture est associé à un champ lexical particulier.

Acte I	(mes. 60-64)	« Toutes les voix se sont éteintes »
	(mes. 293-314)	« J'entends ou j'espère entendre... »
	(mes. 441-453)	« Musique... Lumière enchantée... »
	(mes. 541-545)	« Dans l'obscurité de sa mort Jocaste... »
	(mes. 581-583)	« sœur tout à lui... Restait moi »
Acte II	(mes. 746-756)	H. « Qui nous parle avec sa vie »
	(mes. 922-929)	H. « Pour ceux qui écoutent la vie... »
	(mes. 1184-1187)	H. « beauté... chant fertile... »
	(mes. 1496-1514)	A. « la vie... la musique intérieure »
Acte III	(mes. 1635-1639)	« Lumière Antigone sourire... »
	(mes. 1653-1655)	« Je veux chanter je veux danser »

Tableau 26: mots associés à l'écriture en colonne harmonique

Ainsi que le montre ce tableau, le recours à l'écriture harmonique correspond à la présence du réseau lexical du sonore : « voix », « entendre », « Musique », « écouter », « chant ». Mais il rapproche aussi de cette thématique proto-musicale les personnages féminins que sont Jocaste et Antigone ainsi que la « Lumière » associée à cette dernière. Par conséquent, Bartholomée invente son propre *topos* de la voix d'Antigone par un jeu de relations sémantiques entre une figure musicale et une idée poétique.

2.b. Hétérogène et déliaison

De manière générale, et si l'on se fie à son écriture parataxique, la partition étudiée du strict point de vue musical se présente comme un flux discontinu, juxtaposant des blocs sonores hétérogènes. Elle se place par conséquent sous le signe de la dissémination. Comment penser la réunion, la liaison de deux discours aux logiques aussi éloignées ? On peut avancer que la rencontre de ces deux éléments se produit selon ce que Deleuze appelle la synthèse disjonctive en tant qu'elle « désigne le système de permutations possibles entre des différences qui reviennent toujours au même, en se déplaçant, en glissant », ou encore

« des différences qui reviennent au même sans cesser d'être des différences⁴⁴¹ ». En effet, la partition fait entendre un tout composite. L'utilisation unificatrice d'un matériau-générateur ou encore la différenciation des parties par l'alternance des voix concourent à l'élaboration et à la perception de la grande forme sans toutefois en neutraliser le caractère *différent* des occurrences du premier.

Par conséquent, le second volet du diptyque bauchalien de Bartholomée ne relève pas de la même logique d'écriture que le premier qui s'inscrit dans la continuité de l'histoire de l'opéra. *La Lumière Antigone* s'en démarque en ne cherchant pas à combler l'écart entre les mots et la musique qu'on leur applique. Autrement dit elle assume ce hiatus. Tout d'abord, le livret est un prolongement et non une réécriture du roman. Nous reviendrons sur ce qu'implique ce renoncement au récit⁴⁴². Ensuite, la musique est à entendre comme un écho, comme l'aura du texte. Ici, c'est selon un rapport sémantique que la musique voisine avec le texte. Le procès mimétique d'*Œdipe sur la route* puisait à la capacité de la musique à représenter quasi visuellement, avec le concours de la scène et du jeu des chanteurs-acteurs, des éléments référentiels du drame et des idées générales qui y sont attachées (la marche claudicante et l'errance avec le pas d'Œdipe évoquées à l'instant). Au contraire, le rapport au texte dans *La Lumière Antigone* est abstrait. Par exemple, chaque fois que le texte recourt aux termes clé du réseau lexical bauchalien, où la métaphore⁴⁴³ musicale est fondamentale, le compositeur déploie des séquences de nature harmonique et euphonique, ainsi que nous venons de le démontrer.

Ce lien systématique entre un réseau lexical et un type d'écriture précis ne va pas à rebours de la convention qui associe à l'idée de musique la consonance, le beau son. Il n'en souligne que davantage la disjonction existant entre les deux : la logique langagière du signe prend place entre le texte et la musique qui deviennent redondants. Il n'y a pas fusion mais une répétition qui affirme paradoxalement la musique comme une présence irrémédiablement divergente, une présence qui ne se ramène ni ne se réduit à l'identité du texte. D'ailleurs, les rapprochements permis par la musique entre des passages éloignés du texte (grâce à la reprise du geste instrumental ou la variation du même motif) accusent une différence au lieu de souligner une ressemblance : je pense en particulier à celle qui distingue Antigone de Jocaste, sa mère pourtant. Le dispositif textuel qui entoure un même motif instrumental montre un parallélisme strict dans les termes alors qu'il désignent la

441. GUATTARI Félix et DELEUZE Gilles, *L'Anti-Œdipe*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, resp. p. 18 et p. 82.

442. Voir *infra* partie 3.

443. À moins qu'il ne s'agisse d'une métonymie.

contradiction tragique du sort d'Antigone. Voici dans un tableau rappelé le texte des deux passages en question :

motif ascendant de sextolets et <i>crescendo</i> (mes. 404)	geste analogue de quintolets et <i>crescendo</i> (mes. 604)
« Nous sommes les enfants de Jocaste » (mes. 397) « Jamais je ne deviendrai femme » (mes. 410)	« Antigone n'était pas Reine de regard » (mes. 597) « Antigone ne peut donner que ce qu'elle est » (mes. 604)

Tableau 27: répétition d'un motif et rapprochement textuel

Ces rapprochements de deux réalités antithétiques soulignent la nature tragique du destin d'Antigone et que la musique supporte de manière privilégiée. Que ce soit dans son écriture ou dans le rapport – qui est en réalité un non-rapport – que la partition noue avec le texte, la logique à l'œuvre apparaît donc clairement disjonctive⁴⁴⁴. Le caractère abrupt de l'enchaînement des parties du discours rappelle la pratique du montage. Or l'art du montage provoque la formation de constellations⁴⁴⁵. Benjamin lui confère en effet le pouvoir de *contemporanéiser* les éléments successifs – images, motifs – du discours et partant de créer des chocs. Ce procès d'actualisation permet de les maintenir non-liés, autrement dit déliés, au lieu de les fondre en une unité illusoire. *In fine*, le refus du développement aboutit à la dissolution du flux – ce qu'indique la faible durée du troisième acte et la raréfaction des matériaux musicaux – qui, précédemment régi par la répétition d'un unique motif ne peut qu'arbitrairement s'arrêter. La notion de constellation est donc à même de rendre compte de l'association d'un texte, d'une musique dans une mise en scène.

. Un dispositif scénique entre littérarité et abstraction

1. La mise en scène de Philippe Sireuil pour le Théâtre de la Monnaie (2008)

Les choix matériels de cette mise en scène de Philippe Sireuil, metteur en scène de la création de l'œuvre, donnent au spectacle un tour assez abstrait mais non dénué d'humanité.

444. Cela n'enlève pas, de façon diffuse, une propension de la partition à la cohérence. La transition entre deuxième et troisième parties, fort élément de continuité, semble recomposer une forme dynamique, organique – le geste global de génération du discours musical dessinant une organisation progressive qui décroît ensuite jusqu'au silence – de forme ternaire mais non close.

445. BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* (1927-1940), Paris : Le Cerf, 1993.

En effet, la question de la filiation des femmes d'aujourd'hui à Antigone n'est pas mise en scène de façon intellectualisée mais au contraire très littéralement.

1.a. Éléments de description : constellation et hantologie

Il a ménagé deux espaces distincts, associé chacun à l'un des deux personnages féminins. Ce dispositif est commun aux trois actes : Antigone dans une niche en surplomb et Hannah arrive au deuxième acte depuis les gradins de la salle et occupe la scène. Leur appartenance à des ères temporelles éloignées est par conséquent spatialement soulignée. Ainsi que l'ancrage contemporain de la seconde. Hannah évolue en effet à côté de l'orchestre puisque ce dernier est installé sur le plateau. Philippe Sireuil a donc pris le parti de refuser la séparation usuelle entre musique et narration, choisissant d'emblée la sortie du régime de représentation mimétique et émoissant par là même le travail de l'illusion théâtrale – pourtant consubstantielle au genre de l'opéra. De la sorte, des éléments hétérogènes, renvoyant non seulement à des époques éloignées mais relevant simultanément de la fiction et des composants matériels du spectacle, *s'interpolent* et s'entrechoquent. En d'autres termes, l'aspect divisé de la scène empêche de considérer l'espace comme un « outil de médiatisation⁴⁴⁶ ». Il peut également être pensé au moyen de la notion benjaminienne de « constellation ».

Plus concrètement, ce dispositif construit un système d'oppositions distinctives entre les deux figures – passé/présent, enfermement/mouvement⁴⁴⁷ – que leurs costumes mettent en exergue. Cet assemblage de bribes force la synchronie et actualise un sens pluriel. On est là explicitement dans une interprétation fidèle de ce que Benjamin appelle une constellation qui nie l'esthétique fusionnelle de l'opéra et sa tentative de résorption du multiple en une unité claire et distincte.

Cela ne signifie pas que l'identification aux personnages ou l'empathie affective soient rendues impossibles. Si la mise en scène s'inscrit dans le sillage d'un théâtre de la distanciation, elle ne joue pas constamment la carte de la discontinuité ni du hiatus, car elle autorise la réunion des chanteuses sur une scène dès lors partagée. La cohabitation de ces différents morceaux de réel ne présente pas de frontières étanches mais au contraire une grande porosité – que la circulation des chanteuses montre concrètement.

446. ÜBERSFELD Anne, *op. cit.*, p. 102.

447. Cette remarque est valable pour la mise en scène de 2008. Dans celle de 2012, ces oppositions disparaissent puisque les chanteuses ne portent pas de costumes et qu'elles évoluent dans le même espace.

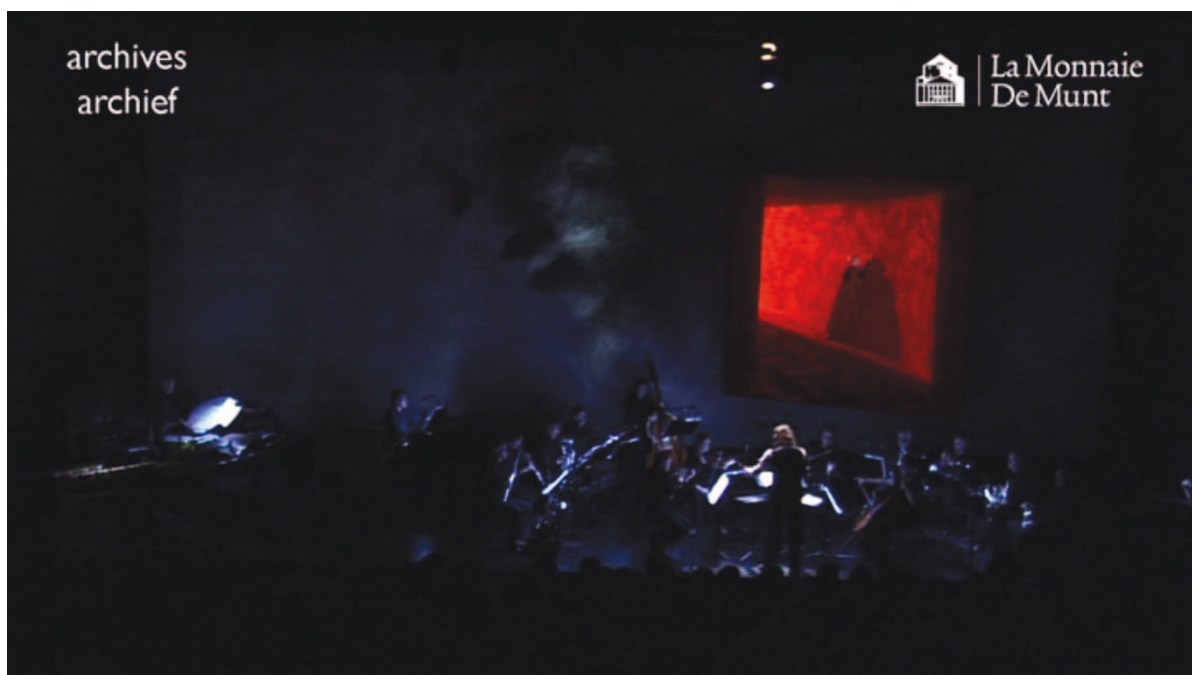


Illustration 24: LLA (Sireuil), 6'15

Antigone est dans une niche carrée un peu suspendue et profonde ressemblant à une galerie formant un coude qui empêche de distinguer l'autre issue. Les parois rouges gommant la perception du sol et des murs [cf. illustration n° 24]. Donc quelque chose d'insituable, un lieu imaginaire. Le rouge évoque la colère, le sang, la lumière du feu des torches. Il rappelle aussi le chemin et la fresque du « temple rouge » qui prend feu à la fin d'*Œdipe sur la route* et qui donne son nom au premier chapitre de l'*Antigone* de Bauchau.

La niche est située côté cour et laisse un large pan de mur de scène sur lequel est visible un visage de statue. Cette surface accueille aussi la projection de mots en surimpression d'images de la chanteuse filmée en direct et traitées, filtrées en temps réel pour leur donner les contours de peintures rupestres [cf. illustration n° 25]. Le noir et blanc et l'effet « touches de peinture » irréalisent complètement ce film qui redouble la présence réelle de la chanteuse.



Illustration 25: *LLA (Sireuil)*, 21'12

Le caractère fantomatique de cette figure convient très bien au sujet de l'opéra. On peut en effet penser qu'il s'agit, par un procédé de mise en abyme, du personnage mythique d'Antigone que la voix permet de convoquer, de faire revenir – Antigone est une revenante – parmi nous. On a donc du figé et du mouvant, de la couleur et du noir et blanc : tout un ensemble d'oppositions distinctives qui fabriquent une écriture, une « archi-écriture » de l'espace – par les couleurs, les mouvements des corps – et du temps – par l'usage des images et les effets miroitants de la lumière qui forment autant de scansions, d'oscillations. De plus, parce que le sens ne se donne pas comme présence mais au contraire comme absence dans la mesure où, transporté d'un émetteur à un destinataire, il supplée à leur utopique rencontre. Ces oscillations de langage sont à la fois l'expression structurelle du thème de la *revenance* d'Antigone et la résultante nécessaire de la reconnaissance que l'unique possibilité d'advenue du sens se fait sur le mode de ce qui échappe.

Il y a un deuxième effet de *revenance* dans cette mise en espace. L'organisation du plateau en deux axes, l'horizontal de la scène proprement dite et le vertical de la niche, rappelle celle du théâtre antique. L'*orchestra* accueille le chœur tandis que les personnages masqués et vêtus de tuniques et de cothurnes évoluent en arrière plan sur le *proskenion*, juste devant la *skénè*. Florence Dupont précise que cette « polarité spatiale » est redoublée par une « polarité sonore » qui distingue

les chants du Chœur, d'une part, et, derrière lui, les dialogues et monologues récités sans musique – peut-être déclamés – des acteurs. Les deux espaces par moments communiquent, soit que le coryphée dialogue avec les personnages, soit qu'un personnage chante une monodie avec une musique d'*aulos*⁴⁴⁸.

Il y a par conséquent dans le traitement de la trajectoire d'Antigone une part de réflexivité propre à toute entreprise artistique ou intellectuelle qui parle toujours d'elle-même en s'évertuant à parler du monde, des autres. Et il faut aussi reconnaître dans la mise en œuvre de cette archi-écriture qu'affleure le sens que librettiste, compositeur et scénographe créent d'Antigone.

Hannah n'a, quant à elle, rien d'un fantôme. Ses gestes et ses postures sont plus désinvoltes – elle s'assied par terre, balance ses jambes – l'ancrent dans une image de la jeunesse qui renvoie au présent immédiat [cf. illustration n° 26].



Illustration 26: *LLA (Sireuil)*, 50'46

Elle est aussi très vindicative : pointe son doigt, bras tendu, vers la salle en regardant, assurée et fière, vers le haut [cf. illustration n° 27].

448. SOPHOCLE, *Antigone*, traduction et postface de Florence Dupont, Paris : L'Arche, 2007, p. 90.



Illustration 27: LLA (Sireuil), 39'06

Cette charge affective de l'opéra de Pierre Bartholomée – et déjà présente chez Bauchau qui soigne la psychologie et la généalogie de chacun de ses personnages – tient du second axiome que Catherine Kintzler isole pour définir la tragédie en musique de Rameau et qui « rend compte de la fonction de l'illusion comme artifice révélateur de la vérité : c'est l'axiome sensualiste de la fiction théâtrale⁴⁴⁹. » Évidemment la question est ici légèrement déplacée, et ce d'autant plus que le réalisme à l'œuvre chez nos artistes est poétisé, mais la pertinence de l'efficacité de l'illusion est toujours opératoire pour analyser cette mise en scène. Le livret ne donne pas à entendre le récit d'une histoire mais un dialogue au présent qui aborde des thèmes très concrets s'adressant directement aux auditeurs-spectateurs.

1.b. Projections de mots et d'images : entre concret et abstrait

La projection d'images et celle de mots, de bribes de textes ne sont pas explicatives. La première interprète les notations du livret à la lettre et la présence des images peut ainsi être dite occurrentielle. Antigone demande à Hannah de faire marcher la « machine » (II, 7). Commence alors un récit chronologique de l'histoire du monde à partir de la chute de l'empire perse, un récit qui décline les guerres des hommes et que les images viennent illustrer. On voit ainsi des détails de poteries antiques représentant des guerriers, des extraits

449. KINTZLER Catherine, *Jean-Philippe Rameau...*, op. cit., p. 11.

de péplums ou d'archives montrant des armes, des nuages de fumée causés par des impacts de bombes, des avions [cf. illustration n° 28].



Illustration 28: LLA (Sireuil), 1'09'14

La projection de mots [cf. illustrations n° 29 et 30], en revanche, n'est commandée par aucune indication du livret ni volonté didactique. Elle sculpte dans le livret une courte trame qui cristallise en un genre de haïku la destinée d'Antigone. Nous reproduisons ci-dessous la liste des termes choisis.

<p><i>Acte I</i></p> <p>« Antigone » (1'50)</p> <p>« non » (7'50)</p> <p>« je vous parle avec ma vie sans jamais quitter la terre » (29'06)</p>
<p><i>Acte II</i></p> <p>Ø</p>
<p><i>Acte III</i></p> <p>« chante » (1'13'45)</p>

Tableau 28: Liste des mots projetés sur le mur de scène



Illustration 29: LLA (Sireuil), 29'15

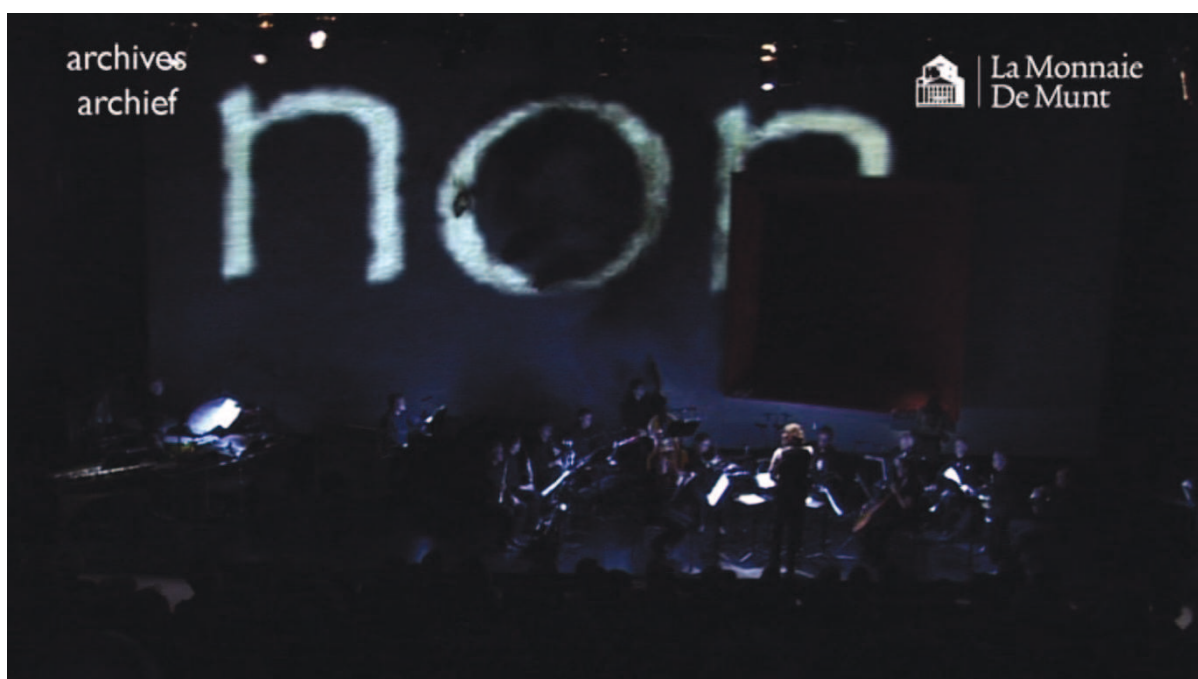


Illustration 30: LLA (Sireuil), 37'49

Ainsi, l'abstraction de la scénographie s'arrime à une grande littéralité. D'ailleurs l'absence de décor, et donc de contexte, abonde dans ce sens et accentue la littéralité des gestes et des mouvements des chanteuses. D'autant plus que la présence de l'ensemble instrumental sur le plateau annule l'illusion théâtrale en inventant un réalisme fait de bribes de réel : deux femmes et un orchestre. Les éléments du décor sont rassemblés selon le même principe que les mots du livret à mettre en exergue sont choisis, à savoir par prélèvement économe. Cette hybridité – l'oscillation entre abstraction et concret – rappelle le parler de Bauchau, humblement franc et mâtiné de poésie. Se voit en quelque sorte transposée à la scène une intériorité plurielle. Intériorité parce que notre activité intérieure, intellectuelle ou onirique, tout impalpable qu'elle est n'en a pas moins de réalité. Et plurielle parce que nous sommes en présence de la réunion des produits de l'activité créatrice du compositeur, de l'écrivain et du metteur en scène.

Il n'est pas anodin de constater que les images ont remplacé les mots au deuxième acte, une manière de suggérer que ce présent, qu'Hannah décrit à Antigone, entrave toute velléité de symbolisation par le langage. À cette triste réalité répond, telle une injonction salvatrice, l'impératif « chante », l'unique mot projeté au troisième acte. Hannah reprend le flambeau vocal de son illustre ancêtre.

Ce naturalisme abstrait procède par négation. C'est d'abord un long poème non versifié mais rythmé qui tient lieu de livret. Ensuite, la scénographie, par son économie et son abstraction, s'abolit elle-même en une non-mise en scène puisqu'elle procède par négation. Par exemple, il n'y a pas d'incarnation mimétique des personnages. Du moins, cette incarnation, par le biais des costumes, est sommaire et par là-même discrète. Le corps de l'acteur-chanteur devient un outil dans une écriture de plateau qui spatialise le texte – concrètement par la projection de mots choisis mais aussi du fait la circulation des chanteuses – et empêche par conséquent son enfermement dans des conventions, qu'elles soient réalistes, naturalistes, merveilleuses ou encore surréalistes. En effet, la chorégraphie ainsi tracée n'illustre pas le texte mais le réécrit avec cet outil qu'est le corps, véritable « prolongement de l'écrit⁴⁵⁰ » d'après la formule de Jean-François Sivadier.

Le texte est ainsi renvoyé sur le même plan que l'ensemble des ingrédients de la scène, de la musique à la lumière en passant par les déplacements des chanteuses et la vidéo. Il redevient langue qui redevient elle-même matière, abandonnant son statut privilégié de

450. SIVADIER Jean-François, « Entretien avec Jean-François Perrier sur *Le Roi Lear* » réalisé pour le Festival d'Avignon, février 2007, cité par KARSENTI Tiphaine, « Le "laboratoire d'humanités" de Jean-François Sivadier », *Alternatives théâtrales*, n° 108, 2011, p. 68-70, p. 70.

véhicule d'un sens mis en exergue par des accessoires. Sans être véritablement perturbée, la profération du texte est médiatisée. L'acteur ne se fait pas oublier et il ne cherche pas à devenir son personnage au sens où il devrait s'y perdre, s'abolir en lui. Or ce rapport au personnage et, plus métaphoriquement, à la figure ou au symbole, est justement le sujet du livret de *La Lumière Antigone* à propos duquel le metteur en scène nous fournit donc une clé de lecture. L'abstraction de sa mise en scène pointe vers une valorisation du corps et un recentrage sur l'humain comme *criterium* premier et ultime.

2. *La mise en scène de Fabrice Huggler à La Chaux-de-Fonds (2012)*

2.a. Le choix du concert chorégraphié

Pour sa reprise par le Nouvel Ensemble Contemporain à La Chaux-de-Fonds, Fabrice Huggler crée pour *La Lumière Antigone* une mise en scène qui accentue encore la déhiérarchisation des éléments du plateau et durcit le refus de toute référence, dissolvant de la sorte encore davantage le drame.

En effet, le podium installé entre les deux groupes instrumentaux [cf. illustrations n° 31 et 32] ne délimite pas l'espace réservé des chanteuses qui circulent aussi dans les couloirs latéraux et devant le premier rang des gradins du public.



Illustration 31: LLA (Huggler), 14'14



Illustration 32: LLA (Huggler), 30'20

À l'alternance de longues plages de monologue et de dialogue et au lyrisme de la langue vient s'ajouter une lente chorégraphie des deux chanteuses et un dispositif vidéo enregistré faisant la part belle à la lenteur des variations expressives de leurs visages [cf. illustrations n° 33 et 34].



Illustration 33: LLA (Huggler), 52'06



Illustration 34: LLA (Huggler), 52'20

Il y a dans l'exposition des visages des chanteuses à la manière des surtitres une actualisation du masque tragique. Jacques Darriulat rappelle que le masque de la Grèce ancienne « supprime l'individualité du visage et transforme l'acteur en une statue vivante [...], incarnation sensible d'un universel⁴⁵¹ » qui déplace l'intérêt de l'individuel de l'acteur tragique vers l'universel de l'action du personnage, du psychologique vers l'éthique. Le montage vidéo permet à Fabrice Huggler de figurer le flux de conscience des personnages via un procédé de redoublement. Les chanteuses appartiennent au présent de la représentation tandis que la lente succession des images de leurs visages, et ponctuellement de leurs silhouettes, le tout sur fond noir, s'abstrait du temps chronologique pour retrouver l'intemporalité des productions de l'inconscient.

En outre, le non-parallélisme des images et de la chorégraphie des chanteuses – l'image d'Hannah du côté cour et la chanteuse du côté jardin – permet par un procédé de chiasme de suggérer l'effectivité de la transmission de l'héritage d'Antigone à Hannah.

2.b. L'usage de la vidéo

Bien que la mise en scène d'un ouvrage lyrique ne relève pas du cinéma, nous emprunterons tout de même à Benjamin la logique de son analyse du pouvoir idéologique de l'image cinématographique pour révéler la charge signifiante de l'usage de la vidéo dans la mise en scène de Fabrice Huggler. Dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*⁴⁵², le discours esthétique de Benjamin fait fi des concepts ontologiques de Platon – dont la philosophie, essentialiste, cherche avant tout à mettre en évidence et définir les Idées, intemporelles, qui régiraient nos représentations intellectuelles du monde. Benjamin au contraire donne à la perception et aux mutations liées au développement de la technique toute leur importance. Il souligne en particulier l'affinité qui existe entre le cinéma et les masses en pointant non pas le contenu de ses images mais le rapport à soi qu'implique l'image cinématographique. La prise de vue et l'agrandissement permettent à la masse de se voir en un seul bloc et donc de se reconnaître, de se penser enfin comme masse.

451. DARRIULAT Jacques, « Hegel et la tragédie », <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Hegel/HegelTragedie.html> (consulté le 10 mai 2012).

452. BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dans *Œuvres 2. Poésie et révolution*, traduction de Maurice de Gandillac, Paris : Denoël, 1971.

Ce qui caractérise le cinéma n'est pas la manière dont l'homme se présente à l'appareil, c'est aussi la façon dont il se représente, grâce à cet appareil, le monde qui l'entoure. [...] En élargissant le monde des objets auxquels nous prenons garde, dans l'ordre visuel mais également dans l'ordre auditif, le cinéma a eu pour conséquence un approfondissement de l'aperception⁴⁵³.

Par conséquent, « à travers l'image cinématographique, la masse peut se voir elle-même comme masse, en une image spéculaire⁴⁵⁴ » qui, ajoute Benjamin, permet aux masses « non de faire valoir leurs droits mais de s'exprimer⁴⁵⁵ ». Structurant de façon nouvelle la perception humaine, on comprend que le cinéma, toujours du point de vue des masses, constitue un enjeu politique majeur. Et Benjamin insiste alors sur la possibilité du cinéma de jouer le rôle d'un adjuvant pour l'émancipation : « l'image cinématographique peut contribuer à modifier la perception de soi de la masse non à des fins de “reproduction des masses” comme dans la propagande, mais à celles contraires d'une transformation des masses⁴⁵⁶ ». La lisibilité du montage des images choisies en contrepoint du dialogue des deux chanteuses est très claire [cf. illustrations n° 35 et 36]. D'abord, leur rôle d'illustration est indéniable si l'on se réfère au texte et ses didascalies :

HANNAH.
L'Histoire des hommes d'aujourd'hui
Avec leurs merveilleuses machines
C'est aussi ça
(*Images pêle-mêle de la Shoah, du Kosovo, du Rwanda, de Tchernobyl. De villes immenses, de vaisseaux spatiaux.*)
Ceux qui se croient nos ennemis
Et veulent comme nous
Dominer
(*Images de l'attentat du 11 septembre 2001.*)
N'ont pu élever
Que cette tour
De fumées et d'images
Sur notre commun désastre

453. *Ibid.*, p. 199. L'aperception désignant une perception ayant conscience d'elle-même et impliquant une réflexion sur celle-ci.

454. BOISSIÈRE Anne, « La reproductibilité technique chez Walter Benjamin », *Déméter*, décembre 2003, Lille : Université de Lille-3, p. 5.

455. BENJAMIN Walter, *op. cit.*, p. 207.

456. BOISSIÈRE Anne, art. cit.



Illustration 35: LLA (Huggler), 1'15'28



Illustration 36: LLA (Huggler), 1'17'04

Ensuite elles permettent d'affirmer péremptoirement l'inscription de la représentation, c'est-à-dire concrètement la soirée du concert, dans un flux historique manifestement unidirectionnel – le recours à l'ordre chronologique suggéré par le livret est strictement respecté – de haranguer l'auditeur-spectateur. La poésie du texte et son aura musicale sont en quelque sorte suspendue, mise à distance, afin que soit entendue pour elle-même la parole d'Antigone. Les images filmées s'adressent directement à la conscience du spectateur ou son imaginaire. Leur disposition en arrière plan, en particulier quand les chanteuses se trouvent sur le podium [cf. illustration n° 37], en fait des produits de l'imaginaire des personnages. Cela permet à la « lumière » d'Antigone de véritablement briller dans l'esprit du public qui n'aurait consenti qu'à venir entendre une partition de musique contemporaine et perturbe durablement l'acquiescement du même public devant la division sexuée du monde.



Illustration 37: LLA (Huggler), 1'18'44

Partie 3

Le caractère « élationnel⁴⁵⁷ » de la musique dramatique ou la « troisième oreille⁴⁵⁸ »

457. Complétude, équilibre, d'après GRUNBERGER Béla, *Le Narcissisme. Essais de psychanalyse*, Paris : Payot, 1975, p. 30.

458. NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà bien et mal*, aphorisme 246 : où il insiste sur la qualité artistique, stylistique de l'oreille du véritable lecteur, soucieux de la musicalité fondamentale de la langue.

Les partitions de Bartholomée écrites à partir des textes bauchaliens ménagent une place pour l'autre et composent avec lui, littéralement et au figuré. C'est d'abord évidemment, avant la mise en scène, le texte du livret – et celui du roman, implicite car condensé ou métamorphosé. Le caractère hétérogène d'une œuvre lyrique pose la question du nouage. Le chant, nous l'avons dit, tend à diluer cette altérité constitutive mais dans le même temps en réaffirme l'irréductibilité. Par conséquent, la rencontre est toujours manquée entre la musique, chargée d'une teneur insensée et la richesse signifiante du texte. Si réunion il y a (du texte et de la musique), c'est ainsi sur le mode deleuzien de la « synthèse disjonctive » qu'il convient de l'envisager et non de la fusion.

En outre, les propositions romanesques de Bauchau et les qualités de sa langue donnent à ses textes une ouverture qui autorise ce qu'Adorno appelle, dans ses « Fragments sur les rapports entre musique et langage⁴⁵⁹ », la « compulsion d'interprétation ». Je laisse à Adorno la responsabilité de l'emploi du terme « compulsion » et de ses implications – parce que la compulsion implique une surdétermination et l'expression lexicale d'Adorno est un non-sens – et m'oriente vers l'idée d'une liberté du lecteur, invité à envisager une pluralité de sens. Et même il n'a pas d'autre choix. C'est à partir des textes de Kafka qu'il décrit cette force centripète du texte provoquée chez le lecteur par sa richesse signifiante. La prose lyrique de Bauchau, par son inventivité imageante et le feuilleté intertextuel de ses récits, suscite cette compulsion. Anne Neuschäfer montre la parenté chez Bauchau entre paroles poétique et théâtrale : toutes deux permettent « l'expression simultanée, la superposition de différentes strates ou de couches de sédiments⁴⁶⁰ » et favorise la plongée dans l'intériorité, l'imaginaire du lecteur grâce à la coprésence de ces strates et, *de facto*, leur dialogue.

Nous proposerons, pour chacune des deux œuvres de Bartholomée d'après Bauchau, une lecture correspondant à l'agencement de notre compréhension des romans et des opéras avec des références théoriques choisies en fonction de leur conformité à l'idée selon laquelle les œuvres représentées sur la scène de La Monnaie sont des objets composites et non unis. Toutes deux composent différemment avec cet « autre » qu'est le texte, produisant chacune à leur tour un ensemble – plus qu'une unité – qui *se tient un* selon des modalités et pour des raisons différentes. *Œdipe sur la route* est encore un avatar de l'œuvre d'art totale tandis que *La Lumière Antigone* renonce à tendre vers une quelconque unité, de toute façon illusoire, voire inconciliable avec le propos. Justement, détaillons le propos de ces deux opus.

459. ADORNO Theodor W., « Fragment sur les rapports entre musique et langage », *Quasi una fantasia*, op. cit.

460. NEUSCHÄFER Anne, *De l'improvisation au rite. L'épopée de notre temps : le Théâtre du Soleil au carrefour des genres*, Frankfurt am Main : Peter Lang, 2002, p. 169.

Œdipe reste sourd à la Loi. Croyant éviter soigneusement les faits prédits par l'oracle en se détournant de sa condition, c'est-à-dire en fuyant Corinthe, il se précipite en réalité au devant d'eux. Antigone au contraire agit en toute conscience et s'oppose lucidement à la Loi, celle de la cité de Créon. Un trait unit cependant les deux romans puisqu'ils retracent l'histoire du sujet qui, après avoir mis ses pas dans les traces de ses prédécesseurs, doit trouver son chemin propre et accéder, en un geste de dépassement, à un nouveau moment de son histoire individuelle. Ainsi, à la manière de son père, Antigone se sépare des autres en accompagnant l'exclu, l'autre, devenant autre elle-même. Ses frères Étéocle et Polynice ont refusé de renoncer à leur origine royale et au pouvoir mais Antigone, comme son père, s'exclut et accepte la séparation des autres pour suivre ce que lui dicte sa conscience, sa voix intérieure. S'opère alors la transformation du personnage : Antigone parvient à faire entendre sa propre voix. Elle doit pour cela en passer par le cri, celui du non, du refus. La métaphore vocale est présente à chaque étape du roman. Le livret s'en fait ensuite l'écho grâce à l'image de la transmission qui s'opère à travers l'histoire d'Antigone à Hannah.

Cette altérité que le mythe puis le roman représentent par l'allégorie du personnage exclu est prise en charge, sur la scène de l'opéra, par la voix chantée qui, elle-même, réfère en creux à l'objet-voix.

Tout ça peut sembler très général car applicable potentiellement à n'importe quel opéra. C'est en effet le cas dans la mesure où le sujet de la voix, au propre comme au figuré d'inspiration psychanalytique a évidemment de façon privilégiée à voir avec le genre lyrique. Mais ici particulièrement il est intéressant de creuser ce que la voix a à nous dire dans le cadre de l'étude de deux œuvres composées, certes le même compositeur et d'après le même écrivain, car elles présentent des différences qui nous semblent hautement significatives quant au genre opéra envisagé dans ses rapports avec le mythe. La comparaison des deux ouvrages permettra de mettre en lumière le sens de la *différance* du premier au second à l'aune du passage d'Œdipe à Antigone.

Chapitre 6 : La thématization du passage de la cécité d'Œdipe à la lucidité (lux) d'Antigone

Nous replaçons d'abord dans un contexte d'histoire des idées, certes large, les deux personnages centraux des romans de Bauchau et des opéras de Bartholomée afin de pouvoir plus spécifiquement poser la question suivante : en quoi consiste l'entreprise musicale de Bartholomée, quelle est la teneur de sa reprise du texte de Bauchau d'un point de vue esthétique ?

Liés par une parenté hors norme, à la fois filiale et fraternelle, Œdipe et Antigone ont fasciné les écrivains et la signification de leurs destins a nourri bien des spéculations, particulièrement à partir du XIX^e siècle. Tout commence avec la *Poétique* d'Aristote qui fait d'*Œdipe roi*, la tragédie de Sophocle, un parangon littéraire parce qu'opérant efficacement chez les spectateurs la *catharsis*, décharge passionnelle instrumentée par la terreur et la pitié. En outre, si la postérité du personnage est si féconde, c'est que le mythe qui le met en scène s'empare de thèmes qui s'apparentent aux questions que pose la philosophie : l'homme, ses origines et son destin entre autres.

Antigone suscite des lectures souvent très politiques. Elles concernent la cité grecque et les frontières entre justice – balbutiante dans sa forme moderne encore en vigueur – et religion, droits positif et naturel. Nous verrons que la pièce mobilise, par le truchement de la valorisation du débat contradictoire, la notion neuve et décisive de tiers.

Ce chemin qui mène, à travers la marche et l'obstination d'Œdipe puis d'Antigone, de l'ombre vers la lumière rappelle Faust et sa soif de connaissance. Mais ici l'éclairage progressif s'effectue sur un mode plein d'espoir qui dessine une nouvelle façon d'habiter le monde. Un monde où l'inégalité entre homme et femme est remplacée par la revendication d'un équilibre.

. Le mythe d'Œdipe ou le paradigme du xx^e siècle

1. *Du mythe à la tragédie, de la tragédie au tragique*

Un mouvement de glissement d'un ordre vers un autre s'opère dans l'Antiquité grecque. Le v^e siècle avant notre ère voit l'émergence du genre de la tragédie. Ce genre est la manifestation de ce basculement qui trouve son origine dans la tension que produit la coexistence des univers sacré et profane, du collectif et de l'individuel. La tragédie, à la fois résultat et catalyseur, exprime le mouvement historique qui fait passer d'un monde expliqué par le divin à un monde rationnel, scientifique, où l'homme se dote de ses propres lois. *Œdipe roi* est bien le symbole de ce passage de l'ordre archaïque à l'ordre politique « moderne » puisque cette pièce représente d'une part la fin de la tyrannie et le danger du pouvoir d'un seul homme et d'autre part la sortie du divin des décisions qui concernent la cité. C'est le sens politico-historique qui peut être mis en évidence dans cette tragédie.

Le xix^e siècle, fasciné par l'Antiquité, voit fleurir les réflexions sur la tragédie. Mais cette Antiquité ne nous est léguée le plus souvent que sous la forme de fragments archéologiques. La restituer, pour revivre sa richesse artistique et intellectuelle, est impossible. En revanche, faire revivre son esprit par le biais de l'actualisation de ses formes devient le credo des tenants du romantisme. On ne parle alors plus de tragédie mais de tragique.

L'intérêt pour la culture antique est quasiment constant à travers l'histoire des arts. Toutefois l'on note, en ce qui concerne l'époque contemporaine, l'affirmation d'un nouveau regard porté sur les textes antiques. L'Antiquité n'est plus convoquée comme devant servir de modèle – ainsi en est-il à l'époque de l'humanisme renaissant – ni comme étant l'idéal à faire renaître – ce que l'on reconnaît sous les traits du romantisme d'Iéna. Plus généralement, les penseurs allemands de la seconde partie du xix^e siècle se réfèrent à la Grèce. Ainsi, Hölderlin et Nietzsche font part de leurs lectures d'Eschyle, Sophocle et Euripide. Mais c'est surtout au début du xx^e siècle que l'intérêt pour la figure du roi de Thèbes est manifeste, tant dans les arts que les sciences humaines.

La thèse du retrait du divin est accréditée par les penseurs allemands de la fin du xviii^e siècle, après la coupure épistémologique opérée par Kant – aussi appelée révolution copernicienne du fait de la concomitance des deux changements de paradigme majeurs dans les principales disciplines du temps, c'est-à-dire la philosophie et la physique. L'Homme n'est plus au centre de l'univers et il n'y a plus de déjà-là à découvrir par la pure spéculation intellectuelle mais l'approche expérimentale doit faire partie intégrante de la démarche du

connaître. C'est ainsi que Schelling interprète la tragédie, plus particulièrement celle d'*Œdipe roi*, à l'aune de la catégorie de liberté. Cette lecture, selon Peter Szondi, « inaugure l'histoire de la théorie du tragique, qui se donne désormais pour objet non plus ses effets, mais le phénomène en lui-même⁴⁶¹. » Schelling dit, dans la dernière de ses *Lettres philosophiques sur le dogmatisme et le criticisme* :

On s'est souvent demandé comment la raison grecque a pu supporter les contradictions de ses tragédies. Un mortel dont la fatalité a fait un criminel, qui lutte contre la fatalité, et subit cependant une punition effroyable pour ce crime qui était l'œuvre du destin ! La raison de cette contradiction, ce qui la rendait supportable, [...] était dans le combat de la liberté humaine avec la puissance du monde objectif, où le mortel, s'il s'agit là d'une puissance supérieure – d'un *fatum* –, ne pouvait que succomber, et devait cependant, pour n'avoir pas succombé *sans combat*, être *puni* de sa défaite même. Que le criminel fût *puni* lors même qu'il ne cédait qu'à la puissance supérieure de sa destinée, c'était une reconnaissance de la liberté humaine [...]. La tragédie grecque honorait la liberté humaine en *faisant lutter* son héros contre la puissance supérieure du destin [...]. C'était une grande idée que de consentir librement à être puni pour un crime *inévitabile*, afin de manifester sa liberté par la perte même de cette liberté, et de proclamer la volonté libre au moment de s'abîmer dans la mort⁴⁶².

Cette thèse radicale, tant son expression paraît au lecteur d'aujourd'hui exaltée, met en lumière la nouvelle relation d'opposition qui unit l'homme au divin au v^e siècle avant notre ère. Il est bien légitime de s'interroger, comme le font Lukács⁴⁶³ et Camus⁴⁶⁴, sur les conditions de possibilité de l'âge tragique. Selon le second, l'âge tragique est rare parce qu'il suppose un équilibre précaire entre d'une part l'affirmation de la volonté de l'individu humain, et de l'autre la loi divine qui exige, de cette volonté, une totale soumission. Cette ambiguïté, ou ambivalence, qui fait la tension du conflit tragique, est présente dans l'Athènes du v^e siècle : les dieux sont respectés et ont leur temple dans la cité ainsi que de grands sanctuaires (comme à Delphes et Olympie), mais de l'autre côté, Athènes, en fondant la démocratie, a entrepris de donner tout le pouvoir aux hommes, et seulement aux hommes, et de proclamer ainsi l'indépendance du politique vis-à-vis du religieux. Le devoir rendu au sacré et l'ambition démocratique, le divin et l'humain, entrent alors en conflit, et c'est de ce choc que naîtrait la tragédie.

Le premier xx^e siècle, aboutissement et dernier avatar du développement du romantisme – ne serait-ce que parce qu'il tente de s'en démarquer – est à nouveau le théâtre de cette tension entre individuel et collectif. Nous sommes à l'âge du développement exponentiel de l'espace privé. D'un autre côté, le premier conflit mondial provoque une méfiance à l'égard de la

461. SCHELLING cité par SZONDI Peter, *Essai sur le tragique*, Belval : Circé pour la traduction, 2003, p. 15-16.

462. *Ibid.*, p. 15.

463. LUKÁCS Georges, « La métaphysique de la tragédie », *L'Âme et les formes*, Paris : Gallimard, 1974.

464. CAMUS Albert, *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

science, à la fois complice et coupable de la barbarie. C'est pourquoi l'on assiste à une relégitimation de discours irrationnels ou ne prenant délibérément pas appui sur la science, la raison ou leurs méthodes. C'est également l'époque de l'épanouissement de la psychanalyse. Apparaît alors la contradiction suivante : Schiller lit la tragédie antique comme l'affirmation de la liberté humaine. L'homme y fait le choix d'agir ainsi que le dieu l'ordonne. Cela a beau être un ordre venant de Dieu, l'homme le prend à son compte et l'assume délibérément.

2. *Quelques jalons pour une généalogie sommaire*

2.a. Freud et le ressaisissement du mythe

Le personnage de Sophocle est attaché à la naissance de la psychanalyse, une naissance qui correspond au renoncement à la théorie traumatique et à la découverte du fantasme et à la formalisation du complexe d'Œdipe par Freud dans la Vienne des dernières années du XIX^e siècle. De manière générale, Freud – qui prend appui sur les discours et les pratiques humaines, collectives et individuelles – a beaucoup exploré les mythes que l'Antiquité nous a légués. Il voit en ceux-ci le support de représentations anthropologiques révélatrices du fonctionnement de notre psychisme.

Freud considère l'*arkhè*⁴⁶⁵ comme l'objet de la recherche du mythe, en tant qu'il est pensée de l'origine. C'est aussi l'objet de cette « nouvelle science » qu'est la psychanalyse, ainsi que le rappelle Edmundo Gómez Mango dans une conférence intitulée « Freud, le mythe et les dieux »⁴⁶⁶. Il ne s'agit pas seulement de penser la mythologie comme la description ou l'interprétation des récits que les hommes ont inventés pour expliquer leur origine et celle du monde. L'audace de la pensée freudienne consiste à concevoir l'*arkhè* grec comme principe, comme élément déterminant non seulement de l'évolution du psychisme de l'individu mais aussi des formations culturelles humaines (mythes, religions, civilisations)⁴⁶⁷.

Freud semble ainsi vouloir dépasser le parallélisme entre la recherche archéologique et celle de la psychanalyse. Sa pensée veut habiter au sein même du *muthos*, de l'activité originaire, qui s'exprime dans les restes des civilisations antiques, mais aussi dans la construction des légendes et des religions primitives. Il prétend dévoiler une sorte de « mythème », une structure fondamentale qui rendrait compréhensible les traits communs

465. L'*arkhè* grec désigne l'origine logique, le fondement, le principe premier de toute chose. C'est par conséquent à la fois ce qui commence et ce qui commande.

466. GÓMEZ MANGO Edmundo, « Freud, le mythe et les dieux », conférence prononcée lors des deux journées d'études des 16 et 17 janvier 2009 proposées par le Musée Rodin et la Fondation Maison des Sciences de l'Homme : <http://rodin-freud.fmsh-devar.fr/freud-le-mythe-et-les-dieux-texte-integral.html> (consulté le 2 janvier 2011).

467. *Idem*.

des mythes héroïques et des légendes originaires inventés par les hommes de différentes civilisations. Il prend comme point d'appui la comparaison des épopées nationales de plusieurs peuples et pour rendre intelligible leur genèse, il émet l'hypothèse suivante : l'existence d'« une époque antérieure, ayant dû apparaître immédiatement après sa fin comme riche de contenu, importante et grandiose, et peut-être dans tous les cas comme héroïque, mais qui remonte si loin, appartient à des époques si reculées que les générations postérieures ne la connaissent plus que par une tradition obscure et incomplète »⁴⁶⁸. L'attrait si puissant que les époques disparues exercent sur l'imagination humaine s'explique, selon Freud, par l'insatisfaction que les hommes éprouvent quand ils se confrontent à la réalité du présent. Ils se tournent alors vers le passé et ils transforment leur désir en la croyance au mythe de « l'âge d'or ».

L'*Œdipe roi* de Sophocle vient s'incarner dans la pensée freudienne, apparaissant comme la validation générale de l'expérience vécue de sa propre vie psychique infantile qu'il est en train de reconstruire méticuleusement à travers l'autoanalyse.

J'ai trouvé en moi, comme partout ailleurs, des sentiments d'amour envers ma mère et de jalousie avec mon père, sentiments qui sont, je pense, communs à tous les jeunes enfants [...]. S'il en ait bien ainsi, on comprend, en dépit de toutes les objections rationnelles qui s'opposent à l'hypothèse d'une inexorable fatalité, l'effet saisissant d'*Œdipe Roi*. [...] la légende grecque a saisi une compulsion que tous reconnaissent parce que tous l'ont ressentie. Chaque auditeur fut un jour en germe, en imagination, un Œdipe et s'épouvante devant la réalisation de son rêve transposé dans la réalité, il frémit suivant toute la mesure du refoulement qui sépare son état infantile de son état actuel⁴⁶⁹.

Il reconnaît dans le mythe une vérité, un fragment de réalité psychique. Les productions psychiques des hommes sont habitées par un fragment d'histoire objective de la vie du passé, qui est la source de leur pouvoir de conviction et de la puissante emprise qu'ils peuvent exercer sur les hommes.

Je pense effectivement qu'une large part de la conception mythologique du monde, qui s'étend très loin, jusques et y compris les religions les plus modernes, n'est rien d'autre que *de la psychologie projetée vers le monde extérieur*⁴⁷⁰.

En suivant les traces, en travaillant sur les vestiges de la « tradition obscure et incomplète »⁴⁷¹, Freud parvient à inventer – c'est le soubassement de sa première topique – le mythe de la fondation de la culture : le meurtre du père primitif par la horde des frères. Un meurtre est ainsi érigé en acte fondateur de la tradition culturelle. Le mythe tragique, dans sa

468. FREUD Sigmund, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, Paris : Gallimard, 1986, p. 156.

469. FREUD Sigmund, *La Naissance de la psychanalyse*, Paris : PUF, 1973, lettre du 21 décembre 1899, p. 198.

470. FREUD Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris : Gallimard, 1997, p. 411-412.

471. FREUD Sigmund, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, op. cit., p. 156.

forme originelle, se présente comme la scène de confrontation entre le héros et un groupe d'hommes qui portent le même nom et qui sont habillés de la même façon, le chœur. Le héros est accablé par la souffrance, il assume la faute tragique. Il reconnaît ainsi dans la passion du Christ une nouvelle version du même drame. Le péché originel est la représentation du meurtre du père primitif. La rédemption des hommes, de l'humanité, doit ainsi se réaliser par la passion et la mort de l'un d'entre eux, le héros, le Christ, qui est en même temps le père et le fils. Et à la fin de *Totem et Tabou*, Freud assigne au complexe d'Œdipe une place centrale dans son élaboration théorique : en lui, écrit-il, « les commencements de la religion, de la morale, de la société et de l'art se rencontrent, ce qui concorde pleinement avec ce que constate la psychanalyse, à savoir que ce complexe forme le noyau de toutes les névroses, pour autant qu'elles se sont laissées percer jusqu'à présent⁴⁷² ».

2.b. Œdipe et les sciences humaines

Le mythe peut être considéré comme le témoignage de la consignation en récits des représentations cosmogoniques des sociétés humaines primitives en tant qu'il est l'un des premiers états du discours historique⁴⁷³. Le mythe, considéré comme la « représentation objectivée d'un épos ou d'une geste exprimant de façon imaginaire les relations fondamentales caractéristiques d'un certain mode d'être humain à une époque déterminée⁴⁷⁴ », entretient avec la science le rapport de « ce qui supplée au défaut de la vérité⁴⁷⁵ ».

La mise en récit est déjà un geste fort de passage d'un état à un autre, interprété, de faits réels masqués en quelque sorte par l'écriture. C'est pourquoi pour Lévi-Strauss – dont la contribution à l'étude des mythes est fondamentale – les mythes fondateurs ne correspondent à aucun événement historique situable. Ils traduisent, sous une forme symbolique, le rêve le plus ancien et le plus permanent des hommes. Prolongeant en la précisant la pensée du médecin viennois, Lévi-Strauss fait des mythes « des satisfactions symboliques dans lesquelles le regret de l'inceste s'épanche. Ils ne constituent pas la commémoration d'un événement⁴⁷⁶. » Donc le mythe n'est pas littéral, c'est déjà ce que Barthes appelle un mythe, c'est-à-dire un système de représentation, autrement dit la réunion d'un dénoté et d'un

472. FREUD Sigmund, *Totem et Tabou*, Paris : Gallimard, 1993, p. 312.

473. En effet, ne possédant pas les moyens techniques et scientifiques suffisants, les Grecs de l'époque archaïque ont inventé une cosmogonie, autrement dit une histoire de la genèse du monde, et une cosmogonie surnaturelle.

474. LACAN Jacques, « Le Mythe individuel du névrosé ou poésie et vérité dans la névrose », conférence transcrite par J. A. Miller, *Ornicar ?*, n° 17-18, Paris : Seuil, 1978, p. 293.

475. LACQUE-LABARTHE Philippe, *Le Sujet de la philosophie...*, op. cit., p. 254.

476. LÉVI-STRAUSS Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris : Mouton, 1967, p. 563.

connoté⁴⁷⁷. Quant au mythe d'Œdipe, il a également chez Lévi-Strauss la valeur d'un modèle puisqu'au chapitre XI de son *Anthropologie structurale* il s'en sert exemplairement pour illustrer sa méthode d'analyse des mythes. Certes, Dominique Giovannangeli rappelle « combien, par rapport au poids que lui confère Freud, relativise le statut du mythe d'Œdipe⁴⁷⁸ » puisqu'il n'y voit qu'un exemple. Il n'empêche que c'est celui qu'il choisit car « connu de tous⁴⁷⁹ » et à partir duquel, à rebours de la démarche génétique de Marie Delcourt, il considère au même titre toutes les versions, toutes les variantes du mythe à analyser⁴⁸⁰. Il donne à voir l'opposition entre deux représentations de la naissance de l'homme : d'un côté la Sphinge incarne son autochtonie – l'homme naît de la terre – et Jocaste la nature sexuée de l'homme né de l'union d'un homme et d'une femme⁴⁸¹.

Cette compréhension synchronique et dynamique du mythe annonce celle de Lacan. Le récit de l'histoire d'Œdipe, son mythe, est l'expression narrativisée d'un procès vécu par chacun d'entre nous. Ce qu'il nomme « l'Œdipe » est une structure de notre psychisme, un soubassement.

L'Œdipe est le drame inconscient d'un être qui doit devenir sujet, sociétaire, et qui ne le peut qu'en intériorisant les règles sociales, en entrant de plain-pied dans le registre du symbolique, de la Culture et du langage ; [...] l'Œdipe est l'articulation inconsciente d'un monde humain de culture et de langage, il est la structure même des formes inconscientes de la société⁴⁸².

Cette histoire raconte l'intériorisation de règles sociales tacites qui permettent à l'enfant de devenir un être social, culturel, donc capable de symboliser à l'aide du langage. Seuls des récits de nature légendaire, surnaturelle ou, c'est le cas ici, mythique, peuvent véhiculer souterrainement les tendances qui charpentent notre vie intérieure. Les liens entre mythe, vérité et parole objective s'articulent de façon assez complexe :

Le mythe est ce qui donne une formule discursive à quelque chose qui ne peut pas être transmis dans la définition de la vérité, puisque la définition de la vérité ne peut s'appuyer que sur elle-même, et que c'est en tant que la parole progresse qu'elle la constitue. La parole ne peut pas se saisir elle-même, ni saisir le mouvement d'accès à la vérité, comme une vérité objective. Elle ne peut que l'exprimer – et ce, d'une façon mythique. C'est en ce sens qu'on peut dire que ce en quoi la théorie analytique concrétise le rapport intersubjectif, et qui est le complexe d'Œdipe, a une valeur de mythe⁴⁸³.

477. Nous y reviendrons.

478. GIOVANNANGELI Dominique, *Métamorphoses d'Œdipe, un conflit d'interprétations*, Bruxelles : De Boeck Université, 2002, p. 62.

479. LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris : Plon, 1973, p. 235.

480. GIOVANNANGELI Dominique, *Métamorphoses d'Œdipe...*, op. cit., p. 64.

481. LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, op. cit., p. 239.

482. LEMAIRE Anika, *Jacques Lacan*, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1977, p. 153.

483. LACAN Jacques, « Le Mythe individuel du névrosé ou poésie et vérité dans la névrose », art. cit., p. 292.

Lacan insiste sur la nécessaire formulation au présent, c'est-à-dire dans la parole, et de façon privilégiée la parole mythique, des contenus inconscients. L'Œdipe n'est pas une essence de l'homme mais son mode d'advenue à l'humanité. Le mythe est pour ainsi dire une parole cryptée qui ne fait que tendre vers la vérité objective sans se confondre jamais avec elle, qui n'existe logiquement que comme fiction. En d'autres termes et si l'on cherche à réduire encore ce que représente chez Lacan le mythe d'Œdipe, on dira qu'il est la fiction fondatrice de l'homme en devenir.

Ce n'est ni plus ni moins ce que nous dit Ortigues dans *L'Œdipe africain*. L'Œdipe

constitue le moment structural fondamental de l'histoire d'un "sujet". Et ses articulations sont véhiculées par les structures culturelles de la société, par le langage, et c'est dès lors en y entrant que le sujet les vit⁴⁸⁴.

Ce moment, transitoire donc, est non seulement universel mais, l'auteur y insiste, inconscient puisque les

membres d'une société, par exemple, ignorent le sens du symbolisme social, le pourquoi de la triade : relations de consanguinité, d'alliance et de filiation, qui donnent à la famille sa dimension symbolique. La science a quelque peu progressé en soulignant que le sens de cette triade est l'impossibilité de faire coïncider les rapports d'alliance et de parenté sous peine d'empêcher la reconnaissance des êtres les uns par les autres. L'enfant qui n'est pas situé parmi les autres membres du groupe, qui n'est pas désigné par un nom qui lui soit propre et par un rôle ne peut devenir un "sujet", un sociétaire à part entière. C'est donc toute la question du sujet comme individualité relative qui se pose à travers ces structures "sociales"⁴⁸⁵.

Lacoue-Labarthe approfondit cette question du sujet dans le cadre de l'humanité occidentale⁴⁸⁶. Il met deux figures en évidence. La première, le travailleur, ne retiendra pas notre attention. La seconde, Œdipe, est plus récente. Elle est comprise comme étant l'autre nom du désir depuis Freud, et incarnant même « le désir comme sujet⁴⁸⁷ ». Il rejoint l'interprétation levinassienne du personnage. Œdipe, que Levinas oppose à Ulysse, court le risque de l'altérité tandis que le héros aux mille ruses n'a fait que du surplace. Son « aventure dans le monde n'a été qu'un retour à son île natale – une complaisance dans le Même, une méconnaissance de l'Autre⁴⁸⁸ ».

484. ORTIGUES Marie-Cécile et Edmond, *L'Œdipe africain*, Paris : Plon, 1966 cités par LEMAIRE Anika, *Jacques Lacan, op. cit.*, p. 151.

485. *Ibid.*, p. 152.

486. LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *L'Imitation des modernes. Typographies 2*, Paris : Galilée, 1986, p. 203.

487. *Ibid.*, p. 204.

488. LEVINAS Emmanuel, *L'Humanisme de l'autre homme*, Paris : Librairie générale française, 1990, p. 43.

3. Postérité artistique d'Œdipe au xx^e siècle

Les arts manifestent un vif intérêt pour le personnage d'Œdipe au xx^e siècle – siècle qu'il incarne en raison du caractère universel de la contradiction qui le traverse. Il est à la fois aveugle (si l'on songe aux désastres de la première moitié du siècle) et clairvoyant (quant à son avancement dans le domaine scientifique), pris qu'il est dans la contradiction entre principe de plaisir et pulsion de mort. Œdipe est la figure qui autorise la valorisation du rêve, de l'inconscient, toutes catégories qui défient le langage dans son utilisation littérale et référentielle. C'est donc au xx^e siècle que le mythe d'Œdipe se voit accorder une place de choix et l'opéra n'est pas en reste.

Comme sujet de livret, Œdipe est quasiment absent du répertoire des xvii^e et xviii^e siècles. Certes, aux débuts du genre, les sujets mythiques et autres épopées constituent déjà la matière des livrets. Toutefois, ce n'est pas l'horreur tragique qui est récupérée mais l'atmosphère bucolique et pastorale. Il faut plaire à un public d'aristocrates et de nobles érudits et respecter, entre autres, la règle de la bienséance. Et la cruauté nue du tragique d'*Œdipe roi* n'est pas mise en musique. En revanche, l'autre pièce œdipienne de Sophocle à la fin plus heureuse, connaît une postérité musicale. En 1786, à Versailles, l'*Œdipe à Colonne* de Sacchini est ainsi représenté. On dénombre ensuite, au fil du xix^e siècle, davantage d'opéras dont le sujet puise au mythe d'Œdipe ; ces ouvrages, très peu nombreux, n'ont pas traversé les âges et leurs compositeurs sont quasiment oubliés aujourd'hui, hormis Mendelssohn dont l'*Edipo en Colono* est représenté en 1845. Ce n'est donc toujours pas le complexe d'Œdipe qui est mis en musique.

Alors que les réécritures littéraires abondent au xx^e siècle – Gide (*Œdipe roi*), Cocteau (*Œdipe roi* ; *La Machine infernale*) – Stravinsky et Enescu composent deux opéras d'après le premier Œdipe de Sophocle, créés respectivement en 1927 et 1936. Suivent *Le Nom d'Œdipe*. Chant du corps interdit et *Œdipe sur la route*. Le premier est un texte théâtral complexe. Hélène Cixous y fait la part belle au personnage de Jocaste et de Thèbes, quasi personnifiée tandis qu'Henry Bauchau centre son roman autour de la figure du roi exilé. Ainsi, le xx^e siècle semble présenter les conditions de possibilité du retour du tragique. Albert Camus dans une conférence tenue à Athènes en 1955 et intitulée « L'avenir de la tragédie⁴⁸⁹ », pose la question de la possibilité de la « tragédie moderne ». D'après lui, deux raisons corroborent l'hypothèse de la réunion, au xx^e siècle, des conditions de l'émergence renouvelée de la tragédie :

489. CAMUS Albert, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.*, p. 1701-1710.

La première raison est que les grandes périodes de l'art tragique se placent, dans l'histoire, à des siècles charnières, à des moments où la vie des peuples est lourde à la fois de gloire et de menaces, où l'avenir est incertain et le présent dramatique. Après tout, Eschyle est le combattant de deux guerres et Shakespeare le contemporain d'une assez belle suite d'horreurs⁴⁹⁰.

Tout comme la tragédie athénienne du v^e siècle avant notre ère était le résultat d'une époque, le xx^e siècle pourrait lui aussi redonner naissance à ce genre, étant donné les bouleversements et les terribles événements dont il est le témoin. « L'âge tragique⁴⁹¹ » se loge à des moments critiques, au sens étymologique du terme, quand la civilisation se détache d'une forme ancienne pour en occuper une autre. Mais à ce moment précis de rupture, de tournant, elle n'a pas encore trouvé de nouvelle forme qui lui convienne⁴⁹².

Cette définition du tragique comme béance créatrice permet d'expliquer l'esthétique de l'*Œdipus Rex* de Stravinsky et Cocteau. Les choix se portent en faveur du montage par juxtaposition et du pastiche, mettant en évidence une fatalité contre laquelle on ne peut rien et à laquelle on n'a d'autre choix que de se soumettre. Le destin d'Œdipe est le résultat d'un jeu, d'une ruse des dieux de l'Olympe. C'est une machination divine dont la fatalité est aggravée par l'ignorance, ou plutôt l'inconscience dans laquelle se trouve le héros. D'une interprétation civique et politique du mythe, on passe à une interprétation morale, éthique.

Ces deux auteurs contribuent donc à proposer une nouvelle formule pour le genre. Dans l'opéra du xix^e siècle, la plupart des livrets racontent un amour impossible et s'articulent en trois temps : l'expression d'un désir puis son interdiction ; la transgression de cet interdit ; le châtement consécutif à sa transgression. Une trame qui, souvent arrimée à un arrière-plan politique, en est l'expression métonymique, le miroir grossissant. Mais le choix du mythe d'Œdipe par Igor Stravinski (1927), Maurice Thiriet (1942), André Boucourechliev (1978) ou encore Mikis Theodorakis (1996)⁴⁹³ montre que le genre de l'opéra n'est pas cantonné à musiquer ce thème.

Au contraire, le mythe d'Œdipe nous fait plonger au cœur du dispositif philosophique occidental. En effet, la thématique de la cécité physiologique ouvrant à une clairvoyance supérieure – intellectuelle – met en question la philosophie comme exercice spéculatif – dépendant par conséquent de l'activité du voir – et désigne la possibilité d'un autre sens pour alimenter le champ de la connaissance : l'ouïe. C'est en suivant son intuition de l'existence

490. *Ibid.*, p. 1701.

491. *Ibid.*, p. 1703.

492. La deuxième raison avancée par Camus est la venue de prosateurs tels que Claudel, Gide ou encore Montherlant au théâtre.

493. Le compositeur grec en a tiré une musique de scène.

d'un rapport entre autobiographie (autrement dit la problématique générale de l'écriture, de l'inscription du sujet) et musique, aiguillonné en cela par deux sentences de Hölderlin et Mallarmé⁴⁹⁴, que Lacoue-Labarthe montre comment

la distinction [inhérente à cette intuition] intra-philosophique du visible (du théorique, de l'éidétique du scopique, etc.) et de l'audible (ou de l'acoustique, [il] ne di[t] pas : du verbal), [permet] de revenir en *deçà* du "seuil théorique" lui-même, c'est-à-dire au lieu où la *théorie du sujet* (mais peut-être, aussi bien, le *sujet de la théorie*) devrait, si j'ose dire, se voir dans l'obligation de mettre en cause son dispositif privilégié, son instrument, qui, de Platon à Lacan, est un instrument *spéculaire*. Et un dispositif *spéculatif*⁴⁹⁵.

Il y aurait du pré-spéculaire ou du moins de l'autre que du spéculaire dans la pensée. En définitive, c'est cette question, posée par Bauchau dans des termes romanesques, que Bartholomée propose de formuler à défaut de la résoudre. Or justement, Lacoue-Labarthe rappelle plus loin que la musique « est en amorce. Elle déclenche le geste [...] théorique⁴⁹⁶. » Cette assertion non seulement nous renvoie à la nécessité intérieure de l'appel chez Bauchau mais elle explique comment une musique se noue toujours à un texte. Ou comment l'un est la trace de la présence de l'autre. À cet égard, le passage à une nouvelle métaphore, vocale et non plus spéculaire, s'opère avec la réécriture et la mise en musique de l'*Antigone* de Sophocle par Bauchau et Bartholomée.

. La figure d'Antigone comme nouveau paradigme pour le XXI^e siècle ?

1. *Antigone dans l'histoire des idées*

1.a. La fabrique du mythe

L'indépendance d'Antigone et son courage face au pouvoir de Créon a retenu l'attention de nombreux auteurs. Son mythe s'écrit d'abord sur le *proskenion* (ou *logeion*) des théâtres antiques puisqu'Antigone apparaît chez Eschyle (*Les Sept contre Thèbes*), Euripide (*Les Phéniciennes*), et Sophocle (*Antigone* et *Œdipe à Colone*). Stéphanie Urdician précise que c'est la pièce éponyme de Sophocle qui constitue « l'hypotexte fondateur⁴⁹⁷ » du mythe.

494. « Tout est rythme, le destin tout entier de l'homme est un seul rythme céleste, de même que l'œuvre d'art est un unique rythme. » (Hölderlin) et « parce que toute âme est un nœud rythmique » (Mallarmé), cités par LACOE-LABARTHE Philippe, *Le Sujet de la philosophie...*, op. cit., p. 220.

495. *Ibid.*, p. 227.

496. *Ibid.*, p. 233.

497. URDICIAN Stéphanie, « Antigone. Du personnage tragique à la figure mythique », p. 69-94, dans LÉONARD-ROQUES Véronique (éd.), *Figures mythiques : fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 70.

Ce dernier, plus volontiers lié au théâtre, alimente largement la littérature occidentale. Antigone est effectivement citée en exemple dans des traités de rhétorique antiques, comme celui d'Aristote⁴⁹⁸, ou encore des ouvrages philosophiques, comme, entre autres, l'*Esthétique* de Hegel ou la *Réflexion du tragique antique dans le tragique moderne* de Kierkegaard⁴⁹⁹. Nous allons voir que cette figure charismatique a inspiré aux auteurs des interprétations diverses, voire divergentes. Son histoire n'est pas linéaire et, à travers quelques jalons choisis, nous mettrons en évidence la signification qui peut être déduite de cette évolution.

En effet, nous n'allons pas procéder à une étude antéchronologique de la figure d'Antigone afin d'accéder à un hypothétique substrat de sens « pur ». Nous considérons au contraire les réécritures successives du *muthos* de Sophocle comme la fabrique de l'histoire du personnage en tant qu'elles sont le réceptacle de témoignages historiques. C'est dans cette optique que nous faisons nôtre la formule de Kathrin R. Holzmayer, lectrice de Sophocle à travers Hegel, quand elle affirme que la « logique poétique élabore l'au-delà de l'histoire⁵⁰⁰ ». Non qu'il faille considérer les œuvres comme une projection métaphysique de nos vies sociales. L'« au-delà » dont il est question ici revêt plutôt le sens d'un prolongement symbolique – parce que fait de langage – d'un vécu concret.

1.b. Le moment hégélien

Le sujet de la pièce de Sophocle, comme schématiquement de toute tragédie, serait, d'après la terminologie hégélienne de la *Phénoménologie de l'esprit*, la représentation du conflit entre loi humaine et loi divine au sein de toute société civile. Les « dieux qui se manifestent sur la scène tragique, à savoir essentiellement Dionysos et Apollon, ne sont pas ceux de la cité. Ils incarnent des puissances de type magique que le cercle de la politique, qui se veut fondé sur le seul *logos*, refoule. Le dieu tragique menace la cohésion de la cité plutôt qu'il ne la fonde⁵⁰¹. » C'est en partie pour cela que Créon considère l'intrusion d'Antigone comme une menace.

Ainsi, la dimension psychologique du drame est pratiquement absente de la tragédie antique : l'acteur est une figure symbolique plus qu'une incarnation réelle, tout le théâtre

498. ARISTOTE, *Rhétorique*, I, 1375a.

499. Le titre entier de cet ouvrage est le suivant : *Antigone. Réflexion du tragique antique dans le tragique moderne. Un essai dans l'aspiration fragmentaire*.

500. HOLZERMAYER ROSENFELD Kathrin, « Le conflit tragique chez Sophocle et son interprétation chez Hölderlin et Hegel », *Les Études philosophiques*, février 2006, n° 77, p. 150.

501. DARRIULAT Jacques, « La représentation tragique », <http://www.jdarrulat.net/Introductionphiloesth/Antiquite/Tragediephiloe/Representtragique.html>, (consulté le 11 janvier 2013).

grec est en quelque sorte plus symboliste que réaliste. Ce serait donc un contresens que d'interpréter la tragédie comme un conflit psychologique entre les personnes singulières, comme d'assimiler Œdipe à son complexe. Ce sont plutôt des principes qui s'affrontent, des valeurs inconciliables. Elles produisent un ferment tragique insoluble assimilable au travail dialectique du concept, autrement dit à la rencontre de deux vecteurs opposés :

Hegel analyse la représentation du conflit tragique comme la totalité de deux mouvements spirituels complémentaires : celui de l'inconscience et celui de la conscience, dont les trajectoires décrivent le même parcours, mais en sens inverse. Par là, Hegel veut dire que la conscience de Créon remonte à la source des sentiments intimes et inconscients dont elle est issue, tandis que l'inconscience d'Antigone accède à la clarté des déterminations positives⁵⁰².

De façon analogue, les représentations de Créon et d'Antigone sont étrangères l'une à l'autre comme le sont respectivement les aires du profane et du sacré.

Mais l'acte tragique, démesuré et hybride, intersecte les opposés : au point de rencontre des inconciliables, la souillure contamine l'ancien monde, et prépare la scène pour la venue du nouveau monde, purifié⁵⁰³.

Créon, devenu roi de Thèbes suite à l'exil d'Œdipe puis du conflit fratricide de ses deux fils, en lutte pour le pouvoir, interdit la cérémonie d'hommage funèbre à l'un d'entre eux, Polynice. Celui-ci s'est rendu traître à la cité en combattant avec l'aide de sept généraux étrangers l'armée d'Étéocle, successeur légal du trône. Antigone ne l'entend pas de cette oreille et décide de rendre les honneurs funèbres à son frère. Ainsi elle agit, non selon les lois de la cité dont Créon est le tyran dépositaire, mais selon les lois divines et non écrites qui ont préexisté à la fondation des cités humaines.

C'est pourquoi elle devient chez Hegel l'emblème du concept de droit naturel. En d'autres termes elle est la représentante d'un ordre archaïque, celui de la famille, que doit remplacer l'ordre politique nouveau de la cité. Pour Jacques Darriulat, l'opposition qu'incarne les personnages dramatiques d'Antigone et Créon est celle de la loi humaine et de la loi divine et « se redouble [implicitement] de la division sexuée qui se pose ici non plus comme un fait de nature, mais comme le résultat du développement du concept⁵⁰⁴ ». L'homme se tient du côté de la vie de l'universel et se soumet « à la loi de la vertu qui exige le sacrifice suprême pour le salut public, tandis que la femme, dont le sentiment demeure intérieur et non encore réalisé dans l'objectivité, appartient à la sphère de la famille et des Pénates⁵⁰⁵ ».

502. HOLZERMAYR ROSENFELD Kathrin, « Le conflit tragique chez Sophocle et son interprétation chez Hölderlin et Hegel », *Les Études philosophiques*, février 2006, n° 77, p. 141-161, p. 149.

503. DARRIULAT Jacques, « La situation tragique (2) », <http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloe/th/Antiquite/Tragediephiloe/SituaTragique2.html> (consulté le 4 avril 2012).

504. DARRIULAT Jacques, « Hegel et la tragédie », URL cit..

505. *Idem*.

La puissance théorique de cette analyse ne doit pas être sous-estimée. Toutefois on peut la mettre en perspective avec une autre lecture, contemporaine et amicale, qui n'est autre que celle de Hölderlin.

1.c. La « césure anti-rythmique » de Hölderlin

Celui-ci propose une interprétation moins ascétique et plus poétique de Sophocle. Dans un article consacré aux traductions de l'auteur antique par Hölderlin, Kathrin Holzermayr Rosenfield explicite l'angle adopté par le poète allemand qui veut faire « deviner [la] force et [l']excès au sein même de la clarté rationnelle de Sophocle, de ses formes artistiques déterminées⁵⁰⁶ ». Mais elle n'oppose pas pour autant le poète au philosophe. En effet, dans un autre article, elle insiste sur la convergence de leurs vues sur la tragédie⁵⁰⁷. Sans entrer précisément dans les termes de cette thèse novatrice, nous pouvons tout de même mentionner que c'est sur le terrain du rythme que les deux auteurs peuvent être rapprochés.

Les *Remarques sur Œdipe et Antigone* réunissent les fameuses traductions sulfureuses⁵⁰⁸ de Sophocle par Hölderlin et ses annotations. Ces notes sont l'occasion d'une réflexion à partir de l'observation du fonctionnement rythmique de la langue grecque qui, dans les textes littéraires où les lois de la scansion régissent son écriture puis sa restitution orale, est nécessairement le lieu d'un conflit entre le mètre et l'accent. Pour Hölderlin, la tragédie ne serait donc pas une affaire de conflit dramatique entre personnages mais d'un conflit rythmique de langage. Les personnages ne luttent pas les uns contre les autres, Antigone contre Créon, mais tous luttent contre le caractère indéchiffrable du langage. La non-coïncidence du rythme et du sens induit par l'incorporation de la parole du héros dans le moule de la scansion poétique transpose symboliquement le décalage insurmontable entre le langage et ce qu'il désigne et par extension entre l'homme, être de langage, et le monde qu'il habite. Sa parole, d'emblée tragique et concrètement telle dans le cadre de la tragédie antique, est capable de dire l'absurdité du nom. Elle produit de l'incompréhensible mais simultanément aussi du significatif. Ce sens – énigmatique, problématique – qui survient par surcroît serait la trace de l'essence de la parole divine.

506. HOLZERMAYR ROSENFELD Kathrin, « Hölderlin et Sophocle. Rythme et temps tragique dans les *Remarques sur Œdipe et Antigone* », *Philosophique*, novembre 2008, p. 79.

507. HOLZERMAYR ROSENFELD Kathrin, « Le conflit tragique chez Sophocle et son interprétation chez Hölderlin et Hegel », *Les Études philosophiques*, février 2006, n° 77, p. 141-161.

508. Parce que soi-disant très libres par rapport au texte-source, ce que dément la fine analyse de Kathrin Holzermayr Rosenfield dans « Hölderlin et Sophocle... », art cit.

La question du rythme vient alors souligner l'oscillation temporelle entre le temps humain de la succession des événements, celui d'Héraclite, et le temps divin ou de Chronos pour les Grecs, lisse, paradoxalement atemporel. Cette tension entre un temps humain par définition irréversible et le cours du monde, cyclique, ne peut trouver à s'exprimer sur le plan logique dans un signe adéquat du langage humain.

Sur le plan de la traduction proprement dite, Hölderlin se contente, selon Kathrin R. Holzmayr, de surligner les traits d'Antigone pour faire « surgir la figure de la conscience de soi éthique vers laquelle se dirige (virtuellement) la trajectoire d'Antigone » au moment de son affrontement avec Créon en lui faisant dire :

ANTIGONE.
Mon Zeus ne me l'a pas annoncé [le décret], ni, ici dans la maison, la Justice des dieux inférieurs⁵⁰⁹ [...].

tandis que Florence Dupont propose :

ANTIGONE.
Car cet édit, ce n'est pas Zeus qui l'a fait lire sur nos places publiques,
Ni la Justice qui siège sous la terre avec les dieux d'en-bas⁵¹⁰ [...].

Cette altération hölderlinienne met en lumière une Antigone s'auto-désignant comme la source du pouvoir et de sa légitimité et rappelle qu'elle est le foyer royal en sa qualité de membre de la famille des Labdacides. En d'autres termes, elle est « la femme dont les larmes et les lamentations du deuil expriment le rapport naturel entre les parents mais encore comme une citoyenne qui assume son rôle dans la communauté éthique, généalogique et politique.⁵¹¹ ». D'après Kathrin R. Holzmayr, il ne faut pas déceler dans ce choix du traducteur une déformation anachronique qui tenterait d'injecter dans le texte antique l'expression d'une subjectivité moderne. C'est en réalité le résultat de la prise en compte de « la double détermination » (idem) du personnage.

En effet, Antigone n'est pas seulement la sœur et la fiancée (membre inconscient de la famille), mais les détails suggèrent qu'elle occupe un lieu important dans le tissu politique : elle semble occuper le lieu symbolique de la princesse thébaine qui est apte à passer le pouvoir à son fils (dans le contexte de la légende héroïque) ou celui de la fille épicière (dans le contexte historique de l'Athènes de Sophocle)⁵¹².

509. Sophocle dans la traduction de Hölderlin cité par HOLZERMAYR ROSENFELD Kathrin, « Le conflit tragique chez Sophocle et son interprétation chez Hölderlin et Hegel », *Les Études philosophiques*, février 2006, n° 77, p. 141-161, p. 152.

510. SOPHOCLE, *Antigone*, op. cit., p. 32.

511. HOLZERMAYR ROSENFELD Kathrin, « Le conflit tragique chez Sophocle et son interprétation chez Hölderlin et Hegel », art. cit., p. 152.

512. *Idem*.

Il n'en demeure cependant pas moins vrai que l'Antigone de Sophocle était déjà suffisamment vindicative et courageuse pour marquer les esprits. En outre, elle posait déjà la question de la place de la femme dans la cité, n'en déplaisent aux interprétations purement politique ou rhétorique de Hegel et Aristote. Il ne faut pas craindre, sous le prétexte que l'Athènes antique excluait les femmes des décisions concernant la cité, aussi bien politiques que juridiques, d'affirmer qu'Antigone s'extrait de ce cadre. C'est d'ailleurs la thèse de Philippe Touchet pour qui les « attitudes que Sophocle prête à son héroïne rompent les limitations de la condition féminine, montrent l'irruption de la conscience et d'une liberté qui dépasse de loin les possibilités historiques (qui confinent la femme dans le cercle de l'inconscience et de la dépendance de la tutelle masculine⁵¹³). » L'Antigone de Bauchau est d'ailleurs tout à fait conforme à cette lecture. Dans le chapitre xx, intitulé « Le tribunal », elle fait face à Créon en acceptant dignement sa sentence mortelle mais surtout elle protège sa sœur Ismène du piège que l'oncle veut aussi lui tendre afin de se débarrasser de toute entrave à la conquête du pouvoir total :

Créon sait qu'Ismène, même si elle n'y a pas participé, approuve ce que j'ai fait. Il n'aime plus Ismène qu'il admirait tant, il sait qu'après ma mort elle sera son irréductible ennemie et qu'il vaut donc mieux la faire mourir avec moi⁵¹⁴.

Or Ismène attend un enfant et cette invention narrative n'est pas anodine.

“Ne te fâche pas, n'expose pas ton enfant⁵¹⁵.”

Il faut donc faire taire Ismène, qui veut aller au secours de sa Antigone, et Créon, qui veut profiter de cette réponse pour la condamner aussi :

Il ne faut pas que sa réponse soit possible, et mon corps, bien avant moi, sait ce qu'il faut faire. Il se jette à genoux et, le front sur le sol, extrait de la terre elle-même un non formidable. C'est un cri d'avertissement et de douleur qui brise la parole sur les lèvres d'Ismène. [...] Ce non frappe de face le beau visage et le mufle d'orgueil de Créon⁵¹⁶.

Elle fait également entrer le corps dans le champ philosophique, combattant implicitement la prérogative de l'esprit dans la pensée occidentale. D'un côté, Créon nie la possibilité pour le corps de jouer un rôle politique en exposant celui de Polynice : il est non seulement caché de la cité mais offert en pâture aux charognards pour être définitivement supprimé. De l'autre, Antigone, en accomplissant coûte que coûte les rites funéraires, même réduits au geste élémentaire et symbolique de recouvrir le cadavre d'un peu de terre,

513. Philippe TOUCHET, « Antigone, philosophie et tragédie », <http://lyc-sevres.ac-versailles.fr/soirees09-10.PhT.tragedie.pdf> (consulté le 10 mai 2014).

514. A, p. 317-318.

515. A, p. 315.

516. A, p. 318.

réintègre son frère dans la cité : il a droit comme tout citoyen à une cérémonie mortuaire. Elle repolitise ainsi le corps destitué par Créon. Ce faisant, loin de rejeter la mort loin de la cité, elle la reconnaît et rappelle que le temps des hommes n'est pas celui des Dieux. Complicant dès lors l'opposition binaire sacré-profane qui scelle bien souvent la lecture de la tragédie, elle incarne le mouvement contre la fixité, la voix – de l'opposante à Créon – à la vue – des hommes qui lui restent soumis. Ce sont essentiellement les thèmes de l'opposition et de la résistance qui guident les réécritures contemporaines de la pièce de Sophocle.

1.d. L'actualisation du mythe par la réécriture littéraire

Entre temps, c'est en tant qu'elle fait preuve d'abnégation, sous la forme d'un dévouement filial et fraternel sans faille, qu'elle est au centre de tragédies classiques du grand siècle français et encore au XVIII^e siècle. Creusant ce sillon dans le sens chrétien, Péguy et Barrès, pour ne citer que les plus connus, exaltent la figure d'Antigone et la comparent même à Jeanne d'Arc. Ce rapprochement – produit d'une actualisation de la tragédie antique à l'aune d'un sentiment nationaliste – est le vecteur d'une idéologie qui regarde en arrière. Le choix de présenter la jeune femme comme un être de nature, abandonnant les connotations politiques du thème de l'engagement pour la défense d'une cause, témoigne d'une lecture pour le moins rétrograde du texte. La réécriture de Sophocle par Anouilh, plus moderniste dans la forme que prend sa réappropriation de Sophocle, se fourvoie malgré tout également car elle annule la charge subversive de la parole d'Antigone qui n'est plus qu'une jeune idiote. De leur côté, Brecht et Bauchau, chacun à sa manière, évitent cet écueil en lui rendant le rôle de l'avant-garde éclairée qui lui revient. Incarnation de la résistance à un pouvoir injuste, à l'oppression – chez Anouilh et Brecht surtout – elle pose la question de la légitimité. Ces œuvres récentes « impriment leur différence en déplaçant l'acception du frère : le frère, c'est l'Homme. Antigone est la sœur de tous les hommes, de tous les morts sans sépulture⁵¹⁷. » C'est un syllogisme qui lui permet d'énoncer un tel lot. La lignée des Labdacides étant maudite, elle n'a engendré que des fils morts, Polynice et Étéocle. Par conséquent, donc tous les morts sont les fils d'Antigone et Ismène. Bauchau propose quant à lui le dépassement de cette malédiction. Le roman l'autorise à enrichir la trame du *muthos* de ramifications narratives qui développent l'histoire individuelle des personnages et en inventent d'autres. Or Bauchau offre un horizon heureux au destin initialement terrible des

517. URDICIAN Stéphanie, « Antigone... », art. cit., p. 73.

Labdacides puisque la sœur d'Antigone, Ismène, peut encore donner la vie. C'est même la raison pour laquelle Antigone la tient à l'écart du conflit mortel des frères.

1.e. Antigone à l'opéra

La recension des opéras ayant pour sujet le destin tragique d'Antigone révèle un corpus plus nombreux que celui des mises en musique du mythe d'Œdipe. Le XVIII^e siècle en particulier et le XIX^e en sont friands. On peut citer parmi les ouvrages composés ceux de Hasse en 1723, Gluck en 1754, Piccini en 1771, Zingarelli en 1790 ou encore Orlandini en 1818. On retrouve Antigone au XX^e siècle dans la tragédie musicale d'Arthur Honegger (1928) et l'opéra de Mikis Theodorakis (1995-7). La pièce antique a inspiré à ces deux musiciens des œuvres d'une grande tension dramatique, voire d'une certaine lourdeur s'agissant de la première. Il semble que c'est la charge tragique d'*Antigone* que ces deux compositeurs tentent de restituer. Mais une charge somme toute très générale et non spécifiquement propre au personnage féminin, contrairement, nous le verrons, à l'œuvre issue de la collaboration de Bauchau et Bartholomée qui cherche davantage à donner une *voix* au personnage – avec ce que le terme et son déterminant indéfini comportent d'à la fois singulier et d'universel. Comment cette émergence a-t-elle été rendue possible, c'est-à-dire pensable afin d'être mise en mots puis en musique ?

2. *L'individu et le temps : les conditions de l'émergence d'un sujet féminin*

Le genre des romans *Œdipe sur la route* et *Antigone* de Bauchau, romans d'initiation ou de formation, invite à se pencher sur la notion de sujet. Les contributions des philosophes français du début du XX^e siècle, étudiées par Alain Badiou dans une conférence portant sur la philosophie française contemporaine⁵¹⁸, apportent des clés de lecture fécondes pour comprendre l'émergence d'un nouveau mode d'habiter le monde et nourrir celui plus spécifique du sujet féminin. Nous pensons que la ligne de fuite des romans thébains de Bauchau désigne et décrit en filigrane la nécessité de philosopher, autrement dit de proposer une compréhension du monde, avec des lunettes de femme. On a vu en effet qu'Antigone fait éclater le carcan des femmes, forçant le frayage de leur voix encore inouïe dans l'espace public. La scène du cri du vingtième chapitre fait entendre cette voix collective :

518. BADIOU Alain, « Panorama de la philosophie française contemporaine », conférence prononcée à la Bibliothèque nationale de Buenos Aires, 1^{er} juin 2004, <http://www.lacan.com/badfrench.htm> (consulté le 20 avril 2011).

C'est le non de toutes les femmes que je prononce, que je hurle, que je vomis avec celui d'Ismène et le mien. Ce non vient de bien plus loin que moi, c'est la plainte, ou l'appel qui vient des ténèbres et des plus audacieuses lumières de l'histoire des femmes⁵¹⁹.

Ce cri constitue d'après nous la métaphore sonore de l'auto-constitution du sujet.

2.a. Prolégomènes théoriques

Penchons-nous pour commencer sur ces deux penseurs que convoque Alain Badiou. Il s'agit de Bergson et Brunschvig, deux philosophes majeurs de la période de l'avant première guerre mondiale et aux orientations diamétralement opposées. Le premier est le chantre d'une philosophie de l'intériorité vitale qui s'appuie sur les notions d'identité de l'être et du changement, de la vie et du devenir tandis que le second défend une philosophie du concept, formaliste car elle s'arrime aux mathématiques. En somme, Brunschvig se rapproche du mouvement littéraire symboliste, ce dernier évacuant toute psychologie et toute idée d'individu. Leur divergence s'exprime à travers la manière dont ils articulent la vie et le concept. Véritable dichotomie pour Brunschvig, les deux membres du binôme ne sont pas abordés par Bergson en termes oppositifs. Pour Badiou, cette paire anime ensuite tout le siècle et c'est la notion philosophique de sujet qui accueille le dialogue entre ces deux termes. En effet, un sujet humain est à la fois un corps vivant et un concepteur, un créateur de symbolique. Badiou parle ici en philosophe quand il emploie les mots « vie » et « concept ». Et on pourrait tout à fait les remplacer par d'autres : corps et symbolique ou corps et langage. Poser la question du « rapport » entre vie et concept revient donc, c'est la thèse défendue par Badiou, à poser celle du « destin » du sujet – le rapport devenant destin du fait de la finitude de l'homme, de la nature historique de son être-au-monde.

Dans cette concomitance de deux définitions éloignées du sujet par Brunschvig, qui regarde en arrière, et Bergson, tourné vers la modernité, Badiou reconnaît un moment clé, celui où le programme poétique dominant du début du xx^e siècle se formule. La période est considérée comme un tournant parce que s'affirme la nécessité de « trouver une langue » comme dit Arthur Rimbaud à Paul Demeny. Les artistes, modifiant le rapport à la vie moderne, aux arts, n'ont de cesse de manifester « la nécessité de transformer la langue de sorte à inventer de nouvelles formes de vie⁵²⁰ ». Pour ce faire, il convient de forger de nouveaux concepts – chose impossible sans une langue nouvelle. Nous retrouvons là nos

519. A, p. 318.

520. Alain Badiou s'appuie notamment sur l'exemple des surréalistes, URL cit..

deux auteurs⁵²¹, la philosophie française de l'époque s'attelle à la tâche : créer un nouveau lieu d'écriture, plus précisément un lieu d'écriture où littérature et philosophie seraient indiscernables et, par voie de conséquence, où vie et concept seraient confondus. Nous avons donc, si l'on suit le raisonnement de Badiou, l'équation suivante : une nouvelle écriture doit permettre de dire le nouveau sujet. Et ce d'autant plus que le sujet du xx^e siècle est une entité plus vaste que le seul sujet conscient. N'oublions pas que Freud vient de mettre en évidence la catégorie d'inconscient avec laquelle il introduit l'idée que le sujet est plus vaste que sa seule conscience. À l'aune de cette dialectique qui va du vitalisme existentiel au formalisme conceptuel, le sujet s'avère être ce dont l'existence porte le concept. Or c'est justement cette place qu'occupe, selon Badiou, l'inconscient freudien. Si l'inconscient est quelque chose de vital qui porte le concept, alors la question de savoir comment une existence peut porter un concept se pose. Comment une chose peut être créée à partir d'un corps ? Le rapport de la philosophie à la psychanalyse se noue autour de cette question centrale. Et nous parions qu'Antigone en est un agent révélateur particulièrement éloquent.

2.b. Le cas d'Antigone : la femme-sujet

La scène de joute verbale entre Antigone et Créon « oppose, du point de vue de ce dernier, la folie du féminin à la raison du masculin. Cette folie, qu'Antigone a héritée de son père (chez Sophocle, Anouilh et Brecht), stigmatise la femme en excluant son jugement de la cité⁵²² ». Cette problématique de la minorité civique des femmes est explicite chez Bauchau et le mouvement de révolte d'Antigone scandalise Créon :

“Tout le monde à Thèbes m'obéit, sauf toi, une femme⁵²³ !”

Benoît Frydman, après avoir rappelé à la suite de Louis Gernet⁵²⁴ la concomitance du genre tragique, du droit naissant et de la rhétorique dans la Grèce classique du v^e siècle, met en évidence que la tragédie est semblable à un procès puisqu'elle « confronte, dans le cadre d'un débat public, deux thèses antagonistes et irréconciliables à propos de l'application du droit à un cas singulier⁵²⁵. » C'est à l'aide des lunettes du rhéteur et du juriste que Frydman renverse la lecture consacrée – conceptuelle et hégélienne – de la pièce de Sophocle qui fait

521. Ou plus précisément le second, Bergson.

522. URDICIAN Stéphanie, art. cit., p. 77.

523. A, p. 315.

524. Cité par VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris : Maspero, 1973, p. 15.

525. FRYDMAN Benoît, « La rhétorique judiciaire dans l'*Antigone* de Sophocle », p. 161-183, dans COULOUBARITSIS Lambros et OST Jean-François, *Antigone et la résistance civile*, Bruxelles : Ousia, 2004, p. 162.

d'Antigone « la représentante de l'ordre familial archaïque, dépassé et remplacé par l'ordre politique nouveau de la cité, qu'incarnerait Créon⁵²⁶. »

La résistance d'Antigone est en réalité bien plus subversive car son discours s'insère dans un débat contradictoire quand Créon s'obstine à vouloir énoncer une vérité dont il pense qu'elle lui confère une toute-puissance inébranlable semblable à ce que Frydman nomme après Lacan le « discours du maître⁵²⁷ ». Créon est du côté du pouvoir contre le devoir, apanage d'Antigone, autrement dit de l'ordre contre la loi. Et en effet, malgré la non-distinction sémantique entre le décret de Créon et les lois divines qu'invoque Antigone – désignés par le même *nomos* grec chez Sophocle, Antigone apparaît bien en dernière analyse comme résolument moderne. De prime abord, l'indétermination due à l'emploi d'un seul et même terme pour désigner deux réalités distinctes – l'ordre et la loi – conduit à opposer les deux personnages en faisant de Créon le tenant d'un ordre juste et rationnel. Mais l'étude des discours met en lumière que la jeune femme rappelle que « *l'ordre doit toujours céder devant la loi*⁵²⁸ » – loi qui n'est autre que l'instance tierce et transcendante du symbolique⁵²⁹. Il n'y a en outre pas véritablement de divin dans le « non » d'Antigone. Prise en flagrant délit d'hommage funéraire à son frère Polynice elle ne cherche pas à se disculper en prétendant qu'une intervention des dieux a recouvert le corps du défunt d'une couche de poussière. Pourtant, Benoît Frydman le précise fort justement, le texte grec laisse planer cette possibilité. Le coryphée, suite au récit du garde, formule même explicitement la question : l'acte a-t-il les dieux pour auteurs ?

LE GARDE.

Quelqu'un est venu enterrer [le mort].

Il n'y a pas longtemps.

Exactement, il a recouvert le corps d'une poussière sèche...

Il a aussi fait les purifications de rigueur.

CRÉON.

Quoi ? Que dis-tu ? Un homme a osé ! Qui a fait ça ?

LE GARDE.

Je ne sais pas.

Il n'y avait aucun indice,

Ni coup de pelle, ni coupe de pioche.

La terre était dure et sèche, aucune marque de pas,

Aucune empreinte de roue.

Celui qui avait agi est de ceux qui ne laissent pas de trace.

[...]

526. *Ibid.*, p. 163.

527. *Ibid.*, p. 179.

528. *Ibid.*, p. 182 (c'est l'auteur qui souligne).

529. *Ibid.*, p. 183.

LE CORYPHÉE.

Pour moi les dieux ont quelque chose à voir dans cette affaire⁵³⁰.

Elle n'a que faire de cette incertitude

ANTIGONE.

Je le savais. Bien sûr. Tout le monde était au courant⁵³¹.

et plaide d'emblée coupable :

ANTIGONE.

J'avoue, je l'ai fait. Je ne nie rien⁵³².

L'hypertexte de Bauchau fait d'ailleurs fi de l'épisode du récit du garde présent dans le texte de Sophocle. Il explicite le ressort politique de la pièce, à savoir la place marginale des femmes dans la cité athénienne antique. Il rejoint sur le mode romanesque le propos de Nicole Loraux dans *Les Enfants d'Athéna*⁵³³ où elle démontre – dénonce – la place paradoxale assignée aux femmes, présentes mais muettes dans la cité, et qu'elle nomme « l'exclusion incluse ». Le nombre et l'importance narrative des personnages féminins dans les romans de Bauchau offrent une compensation à une oppression qui dit son nom sous la forme d'une division sexuée des tâches et des fonctions sociales en leur donnant la parole. Les lois immémoriales des dieux deviennent sous la plume du romancier les lois des femmes inscrites dans leur corps.

Chez Sophocle d'abord, Antigone passe outre l'interdit de Créon.

ANTIGONE.

Car cet édit, ce n'est pas Zeus qui l'a fait lire sur nos places publiques,
Ni la Justice qui siège sous la terre avec les dieux d'en bas,
Non, les lois sont une *affaire humaine*,
Ni Zeus ni la Justice ne les fixent.
Je pense que tes [Créon] édits sont sans valeur face aux traditions *inaltérables*,
Face aux règles *non écrites* qui nous viennent des dieux.
Tes édits ne peuvent autoriser un simple mortel à les enfreindre.
Ces règles *ne datent pas d'hier, ni d'avant-hier*.
Elles sont là *depuis toujours*,
Personne ne sait quand elles sont apparues⁵³⁴.

La femme, dans l'Antiquité, est d'abord la mère : elle donne la vie et pleure les morts. Elle est donc sur le seuil de l'en-deçà et de l'au-delà ; elle est la maîtresse du passage de la nuit matricielle au jour de l'autonomie. C'est dans son corps que mûrissent les générations entre

530. SOPHOCLE, *Antigone*, op. cit., p. 21-23.

531. *Ibid.*, p. 32.

532. *Idem*.

533. LORAUX Nicole, *Les Enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris : Seuil, 1990.

534. SOPHOCLE, *Antigone*, op. cit., p. 32 (nous soulignons).

lesquelles elle assure la transmission. Mais les frères ennemis n'ont plus de mère. Il revient donc à Antigone – et à Ismène – d'accomplir le passage dans l'autre monde. Parce que son frère Polynice est de son sang et parce qu'elle est une survivante de la lignée des Labdacides, Antigone est désignée par le dieu pour donner une sépulture au cadavre de son frère et l'ensevelir selon les rites appropriés :

ANTIGONE.

Si c'était mon mari qui était mort ainsi,
Je ne me serais pas imposé cette épreuve,
En m'opposant violemment aux citoyens.
Qu'est-ce qui me fait parler ainsi ?
Une veuve peut se remarier,
Et si en outre elle a perdu ses enfants,
Elle peut en avoir d'autres d'un autre homme.
Mais un père, une mère, enfermés dans leur tombe,
Ne peuvent plus me donner de frère.
Pourquoi je parle ainsi ? Parce que c'est la loi de la vie⁵³⁵

Pour la femme qui donne la vie et pleure les morts, le *nomos* de l'Hadès l'emporte sur le *nomos* du tyran. Créon, devant Antigone, doit plier devant la loi surhumaine, non écrite et antérieure aux lois de la cité, qui règne aux frontières du royaume et de la vie.

Je ne refuse pas les lois de la cité, ce sont des lois pour les vivants, elles ne peuvent s'imposer aux morts. Pour ceux-ci il existe une autre loi qui est inscrite dans le corps des femmes. Tous nos corps, ceux des vivants et ceux des morts, sont nés un jour d'une femme [...]. Une intime certitude assure aux femmes que ces corps, lorsque la vie les quitte, ont droit aux honneurs funèbres et à entrer à la fois dans l'oubli et l'infini respect. Nous savons cela, nous le savons sans que nul ne l'enseigne ou l'ordonne⁵³⁶.

Cette résonance proprement politique de la diégèse s'articule à une deuxième thématique, l'une se soutenant de l'autre sans rapport d'antériorité ni de hiérarchie, et qui tourne autour de la jouissance, c'est-à-dire l'épreuve d'exister par soi-même, d'être résolument libre. Cette jouissance s'exerce chez Antigone dans son obstination qui a nom espérance :

[Antigone] n'attend pas l'Homme idéal ni l'homme nouveau. Elle espère dans les hommes tels qu'ils sont, s'ils veulent faire l'effort de changer... Et s'ils ne veulent pas, ne peuvent pas ? Elle espère encore⁵³⁷.

L'obstination se traduit ponctuellement en un cri⁵³⁸. C'est la manifestation du corps qui jouit, autrement dit qui existe. Et l'obstination d'Antigone s'éprouve encore à travers son intervention dans le champ public.

535. *Ibid.*, p. 59.

536. *A.*, p. 315-316.

537. BAUCHAU Henry, *Journal d'Antigone*, *op. cit.*, p. 484.

538. Un cri que l'on entend déjà chez Sophocle puisque les gardes qui surveillent le cadavre de Polynice entendent Antigone pousser « des petits cris d'oiseau blessé » (SOPHOCLE, *Antigone*, *op. cit.*, p. 31).

Antigone, en payant le lourd tribut de la solitude puis de la mort, a défendu l'universel contre la loi qui divise : ses deux frères doivent avoir le droit à une sépulture. Elle est ainsi devenue l'allégorie de la résistance à l'ordre injuste. Plus particulièrement, deux chercheuses ont mis en évidence la radicalité d'Antigone pour interroger le rapport des femmes, celles d'hier et d'aujourd'hui, aux lois. Il s'agit de Nicole Loraux⁵³⁹, déjà cité, et Françoise Duroux⁵⁴⁰. Antigone n'est plus chez elles la représentante d'un ordre archaïque lié au divin. Cette figure est bien plutôt du côté de la modernité politique de l'Athènes du v^e siècle. Mais cette analyse n'a trouvé sa formulation que très récemment – ainsi que notre recension des Antigones dans l'histoire des idées et de la littérature l'a montré par la négative. Même Hölderlin s'en tient à des considérations sémantiques et syntaxiques et Brecht à la fibre révolutionnaire du personnage. Il faut attendre le milieu du xx^e siècle pour que soit reconnue la teneur féministe de la pièce de Sophocle. Car c'est bien « l'exclusion incluse » qui est remise en question par le dramaturge. Et c'est très explicitement et en toute simplicité que Bauchau insiste avec des moyens romanesques sur le rôle historique et social des femmes.

2.c. La repolitisation de l'art par le féminin

Les images cinématographiques sont dotées, nous l'avons vu tout à l'heure, de qualités potentiellement subversives. Or c'est justement pour ces qualités-là que les metteurs en scène des deux versions de *La Lumière Antigone* (2008 et 2013) projettent des extraits de film. Pour montrer à quel point l'individu contemporain, tiraillé par l'injonction paradoxale d'un jouir sans entraves, est pris – comme on dirait « pris dans les mailles d'un filet » – dans la marche d'un monde aliénant. Et même plus précisément, comme les femmes n'ont pas prise sur cette marche conduite par des hommes.

Dans la tragédie se joue un conflit entre plusieurs valeurs, ou « puissances morales⁵⁴¹ », qui s'excluent les unes les autres. Or chez Bauchau, toute binarité, toute étanchéité est abandonnée au profit de la cohabitation des notions. Dans la tragédie, les personnages incarnent des principes et leur opposition – celle d'Antigone à Créon par exemple – représente le conflit de deux idéologies contradictoires. Mais les personnages ne sont pas transparents à l'idée qu'ils portent car, n'y étant pas proportionnée, elle dépasse leur condition humaine. De plus, l'idée n'est pas explicitement nommée. Le conflit échappe par conséquent au langage et à la raison qui ne peut le saisir unitairement.

539. LORAUX Nicole, *op. cit.*

540. DUROUX Françoise, *Antigone encore. Les femmes et la loi*, Paris : Côté-Femmes, 1993.

541. HEGEL Friedrich W., *Leçons sur l'esthétique. Textes choisis*, Paris : PUF, 1995, p. 146.

À rebours de l'entreprise métaphysique, Bauchau ne cherche pas à résorber ce chaos de contraires et de différences en présence en les ordonnant autour d'un principe unificateur. D'ailleurs il ne représente pas dans ses romans cette pluralité sous une forme conflictuelle binaire mais grâce à une large palette de nuances psychologiques. Il y a bien un conflit entre Antigone et Créon, consécutif à celui des deux frères. Mais le romancier, en prenant soin de peindre le passage à travers le temps d'une longue tranche de vie, émousse les arêtes de la confrontation tragique – dont, pour le philosophe, la sidération devant l'inconciliable enraye toute possibilité de réflexion – en réglant sa focale sur un seul personnage, en l'occurrence Antigone. Partant, le caractère absurde et destructeur du nœud tragique est remplacé par l'observation – on est dans le cadre d'un roman de formation – de la charge positive d'un dilemme intérieur.

En outre, la réconciliation envisagée par Bauchau ne se fait pas comme chez Sophocle dans la mort mais dans le dialogue des temps et des lieux, autrement dit grâce à la possibilité de la transmission d'un personnage à un autre⁵⁴². En effet, quand à la fin de la tragédie de Sophocle Antigone meurt en silence, chez Bauchau elle chante par la voix d'Io. La poésie est donc possible chez Bauchau. Il ne s'agit cependant pas d'une quelconque victoire sur le tragique mais de l'expression d'une espérance : la parole, précaire, fragile, résonne et résonne d'autant plus qu'elle est sur la ligne de crête du silence, à la limite de sa possibilité. Elle n'annule pas la césure constitutive du monde des hommes mais en est le témoignage paradoxal.

. Quelle place musicale pour Antigone dans *Œdipe sur la route* ?

1. *La monologisation du discours vocal*

Cette précarité du témoignage se donne à lire dans la parole d'Antigone puis à voir et à entendre dans les opéras de Pierre Bartholomée. La mise en scène valorise sa solitude et ses interventions dans le récit de Cléos contient en germe son pouvoir de secours par les mots. Une fois seule sur la route, la sienne propre, sa parole se fera plus subversive – sur un mode souterrain et doux mais néanmoins radical. Cette singularité du personnage, qui incarne l'idée du féminin selon Bauchau, est captée dans *La Lumière Antigone*. Myriam Wathée-Delmotte en cerne les traits. Elle

542. Ce que le pluriel du titre de l'ouvrage de George Steiner évoque finement (*Les Antigones*, Paris : Gallimard, 1970).

constate une modification sensible de la représentation du féminin, depuis Jocaste adulée mais toujours manquante, toujours indirecte, jusqu'à Antigone simplement présente et prête à assumer tous les risques à l'égal de ses compagnons masculins⁵⁴³.

De façon générale et chez Bauchau en particulier, le mythe laisse une place particulière au féminin. Son rôle est étiologique en ce qu'il occupe la place vacante entre l'origine – inconnaissable – et la réalité sociale – observable. Et il occupe cette place en « expliquant » par une fiction la similarité, la contiguïté entre les deux extrémités – la naissance ou le point de départ et le point d'arrivée, autrement dit la mort. Ainsi, le rapport du mythe à la réalité ne relève pas de l'herméneutique. C'est pourquoi Paul-Laurent Assoun rapproche Freud de Feuerbach : les mythes ne sont pas cueillis au ciel mais projetés vers le ciel. Le mythe ne crypte pas la clé d'une vérité. C'est une suppléance, un euphémisme. Son récit dissimule une écriture du réel. À une autre échelle, le mythe générateur du freudisme, le meurtre du père, est une fiction qui laisse elle aussi une place vacante, celle du féminin. En effet, la femme est celle qui n'a pas tué le père. Ce qui, de manière perverse, en fait la coupable idéale, c'est de sa faute⁵⁴⁴. Alors on peut lire, dans la foulée de la tragédie d'Œdipe, celle d'Antigone comme un plaidoyer pour la cause des femmes dénonçant leur toujours-culpabilité. Œdipe était déjà puni pour avoir voulu revenir à l'unité primordiale avec la mère. Antigone enfonce le clou en renonçant à la maternité, renonçant par la même occasion à l'Un originaire et partant affirmant la singularité du devenir féminin qui ne se confond pas avec la fabrique du héros destiné à tuer le père. À la fois fille et sœur, elle ne sera en revanche pas mère.

Dans le récit de Clios, Antigone joue un rôle particulier sur le plan proprement librettologique. Elle ponctue des séquences du récit. La transposition musicale intègre ces scansions au flux vocal *arioso* de la scène tout en ciselant sa voix du fait de la disproportion des interventions des deux chanteurs.

[cf. exemples 27 à 35]

Sur la route, tu es devenue l'Antigone de Clios et d'Œdipe, sortant du crime.
Maintenant tu es, malgré toi, l'Antigone de toute la Grèce, je dois te partager avec
tous⁵⁴⁵ [...].

L'épisode des yeux crevés, liminaire et fondamental pour les deux romans, valorise en creux la voix, le regard posé sur l'interdit étant au cœur de la tragédie d'*Œdipe roi*. D'où Antigone apporte du nouveau et la relecture de Bauchau, avec l'accent mis sur la voix, le

543. BAUCHAU Henry, *L'Arbre fou...*, op. cit., p. 10.

544. ASSOUN Paul-Laurent, « Topiques freudiennes du mythe. Thèses sur la Mythenforschunganalytique », *Topique*, mars 2003, n° 84, p. 173-184.

545. A, p. 34.

désir, bref le féminin, montre clairement la voie en formulant explicitement la nécessité d'un rééquilibrage, d'une nouvelle valorisation. Et si l'on observe l'ensemble des interventions d'Antigone dans ce premier opéra, son isolement est d'emblée frappant, en particulier dans le récit de Clios où elle demeure en retrait. La mise en scène des interventions relègue le personnage sur le bord du plateau, devant le rideau. Mais ce qui apparaît d'abord comme une faiblesse – Antigone tombe et marche de façon erratique – se révèle finalement être une force d'indépendance : c'est elle qui plante les piquets de lumière à l'orée du dernier acte.

2. *La représentation du chant à l'opéra : un paradoxe ?*

Comment et pourquoi représenter un personnage chantant dans un ouvrage lyrique dont la caractéristique est de faire chanter l'intrigue par l'ensemble des personnages ? La didascalie « chantant⁵⁴⁶ » en tête de l'air d'Œdipe semble dès lors absurde puisqu'à l'opéra, le chant est un mode d'élocution conventionnel. C'est l'un des modes de présence du chant que Catherine Kintzler met en évidence dans le théâtre lyrique⁵⁴⁷. Par définition, l'opéra est un continuum chanté. En premier lieu, le chant en est donc d'abord une des nécessités poétiques, si ce n'est la principale. Remarquons déjà qu'il y a une espèce d'étrangeté à représenter le chant dans un opéra alors que le propre du genre est bien d'être un continuum chanté de l'intrigue. L'air d'Œdipe marque donc le point d'infléchissement entre l'avant et l'après-fête du solstice. Des bégaiements du personnage suggèrent la difficulté à chanter et la forme strophique tranche avec le chant *arioso* très libre et proche du parler qui caractérise la vocalité de cet opus.

L'air d'Œdipe, en trois parties qui se répondent, anticipe rétrospectivement sur la grande forme de *La Lumière Antigone*. La thématization de la conquête d'une voix créait une redondance dans *Œdipe sur la route*. L'opus suivant évite cette redondance en thématisant cette fois, non le cri de l'héroïne – nous serions retomber dans le même type d'écueil – mais le relais, le passage.

546. Livret Œ, p. 40.

547. KINTZLER Catherine, *Jean-Philippe Rameau...*, op. cit., 1988.

Chapitre 7 : Du même à l'autre, quel sens produisent les différences ?

La thématique de l'autre au cœur des romans et colonne vertébrale des livrets. Mais ce parallèle ne nous éclaire pas sur le sens plus profond des œuvres. Pour cela, seule une étude comparative qui fasse apparaître les écarts entre les deux opus peut permettre de produire du sens.

Ces écarts sont avant tout de nature formelle. Or c'est bien la forme qui est signifiante car elle est le fruit d'un agencement qui s'est éprouvé dans le temps et a produit des rapprochements textuels que le livret ne prévoyait pas nécessairement. En outre, d'un strict point de vue musical, le trajet formel est la trace du travail motivique, autrement dit l'empreinte temporelle du matériau.

La Lumière Antigone sacrifie encore à la logique du retour du même mais moins qu'*Œdipe sur la route* : sa dynamique est certes résolutive mais elle n'est ni intégratrice ni réductionniste. Elle présente l'image sonore d'une émancipation en marche et avec la « dissolution progressive du système de représentation mimétique », la figure « disparaît peu à peu au sein d'un infigurable qui se présente à elle sous les traits désacralisés d'une prose du monde tout entière à redécouvrir⁵⁴⁸. »

548. BAILLY Jean-Christophe, *Le Champ mimétique*, Paris : Seuil, 2005, p. 289.

. Deux partitions aux qualités parentes

Malgré des formats et une nomenclature très différents, les partitions *Œdipe sur la route* et *La Lumière Antigone* présentent des similitudes diverses que l'on peut tout de suite énumérer et illustrer.

Les contours vocaux d'abord sont volontiers issus du tissu orchestral et déploient horizontalement l'ossature harmonique d'une séquence. Mais contrairement à l'orchestre qui fait entendre les motifs caractéristiques, toujours reconnaissables, les voix restent très libres car leurs discours échappent à la répétition. On a dès lors la sensation rhapsodique d'une langue naturelle, sans formules, dont la proximité des inflexions avec celles du parlé quotidien soutient un drame psychologique tout en nuances. À une échelle très globale, on a affaire avec ces deux opéras à deux grands *arioso* qui se concluraient sur un accord aérien de sixte et quarte. Il y a néanmoins des passages vocaux très lyriques, on l'a vu, mais ceux-ci sont circonscrits à des sections précises du texte.

[cf. exemple n° 28, I, mes. 584 et *sq.*]

[cf. exemple n° 63, II, mes. 486 et *sq.*]

[cf. exemple n° 78, III, mes. 346 et *sq.*]

[cf. exemple n° 92, IV, mes. 156 et *sq.*]

On notera à cette occasion, et toujours dans une perspective large, que les deux œuvres entretiennent du point de vue de leur harmonie finale une relation de quinte *mi-si* qui les rend proches si l'on pense en termes de « tons voisins ». Il y a en outre une importante porosité entre les deux partitions. Outre le demi-ton, véritable ferment générateur de leurs différents caractères musicaux, les réminiscences tissent un réseau intertextuel entre *Œdipe* et *Antigone* ainsi qu'au sein des œuvres elles-mêmes. Cette circulation va dans le sens d'une dissémination contrôlée et ainsi d'une non-clôture du sens. L'écriture est pour Derrida « une marque signifiante autorisant un saut » ou qui, en d'autres termes, offre « la possibilité d'une répétition qui déplace⁵⁴⁹ ». Disséminatoire, l'écriture ne saurait fixer quoi que ce soit dans la mesure où elle fragilise, par un procès de *différance*, la caducité de la liaison en tant qu'elle serait nécessaire entre signifié et signifiant. par conséquent, l'écriture comme forme privilégiée de répétition « autorise à franchir la barre qui sépare les deux faces du signe⁵⁵⁰ ».

549. GIOVANNANGELI Daniel, *Écriture et répétition. Approche de Derrida*, Paris : Union générale d'éditions, 1979, p. 31.

550. *Idem.*

En effet, il n'y a pas de sens premier ou originaire, ni non plus de forme finie, mais autant de reprises, de variations et d'anamorphoses d'un texte « introuvable⁵⁵¹ ».

Au sein de cette problématique, somme toute assez générale, de la motivation du signe par la mise en musique d'un texte, les deux opus bauchaliens de Bartholomée proposent un nouage texte-musique singulier. Le passage d'une œuvre à la suivante se formule sur le mode de la différenciation, qui joue ainsi un rôle moteur. Avec Bartholomée, la route musicale qui conduit d'Œdipe à Antigone procède en creux au renversement du primat du signifié sur le signifiant. La musique, en particulier chantée, s'affirme ainsi comme un champ de jouissance et non de connaissance.

. Différences dans la mise en œuvre de la dialectique même-autre

1. *Les marqueurs de l'altérité : des tragédies antiques aux livrets de Bauchau*

1.a. Économie du chant et de la parole dans les tragédies de Sophocle

La tragédie grecque articulait des passages parlés (le prologue et les épisodes) à d'autres chantés, chorals plus précisément (le *parodos*, les *stasima* et enfin l'*exodos*). Nous rappelons dans le tableau suivant l'alternance des séquences parlées et chantées. Un décompte des vers révèle que le lyrique occupe une large place dans la *Antigone*, 420 vers sur 1350 au total soit près d'un tiers du texte. Dans *Œdipe roi* on en compte 292 sur 1530.

551. Voir LACOUÉ-ABARTHE Philippe, *Phrase*, Paris : Bourgois, 2000.

(parlé)	(chanté)	(parlé)	(chanté)
prologue			
	<i>parodos</i>		
		épisode 1	
			<i>stasimon 1</i>
		épisode 2	
			<i>stasimon 2</i>
		épisode 3	
			<i>stasimon 3</i>
		épisode 4	
			<i>kommos d'Antigone</i>
			<i>stasimon 4</i>
		épisode 5	
			<i>stasimon 5</i>
<i>exodos</i>			
	<i>kommos de Créon</i>		

Tableau 29: Alternance de la parole et du chant dans l'Antigone de Sophocle.

Les proportions sont similaires dans *Œdipe à Colone*. En revanche il n'en va pas de même dans *Œdipe roi* où le lyrique occupe une place bien moindre. Ainsi le dépassement de l'arrogance et de la certitude de soi du roi de Thèbes arrivé à Colone est audible dans l'économie même de la parole et du chant. La musique se présente comme le moteur de la guérison du personnage. De façon analogue, la musique est le soutien d'Antigone dans son opposition à l'ordre de Créon. Une autre caractéristique structurelle fait de ces deux pièces de Sophocle, *Œdipe roi* et *Antigone*, les bornes extrêmes de la route vers l'émancipation. En effet, le personnage de Tirésias, présent très précocement dans *Œdipe roi*, n'intervient qu'au cinquième épisode d'*Antigone* et tente de sauver l'héroïne de l'aveuglement de Créon. Que veut dire cette symétrie ?

1.b. Les manifestations de l' « autre » dans les romans et livrets de Bauchau

Ainsi que nous l'avons montré dans la première partie, toutes les étapes de l'écriture bauchalienne sont mues par une nécessité que module une voix intérieure. Opérant comme

un appel, l'autre – qu'il s'agisse des personnages, Antigone en particulier, ou plus généralement du mythe – assure la liaison narrative d'un opus au suivant : les parcours similaires d'Œdipe et d'Antigone se répondent encore dans les romans, comme déjà chez Sophocle. Mais la parenté de leurs destins laisse place à la *différance* que ménage leur succession. Il y a un gain, un saut qualitatif, qu'endosse le passage du référent masculin au référent féminin et que redouble, si l'on compare les deux livrets, le passage du narratif au dialogique. La partition que propose Geneviève Henrot distribue les modalités vocales entre les parents. Elle repère, analysant le poème « Deux rêves » du recueil *Les Greniers du sommeil*, que la mémoire onirique convoque « le père au cœur d'un récit, la mère à l'occasion d'un discours⁵⁵² » :

Fiction et diction se partagent les destins parentaux. La première, terrain de sublimation, favorise l'identification du sujet lyrique à la figure reconquise d'un père glorieux. La seconde, terrain de séparation, impose le remplacement de la figure absente et silencieuse, par des suppléantes capables de maternage et de dialogue : Mérence, la Sibylle, Antigone⁵⁵³.

Et en effet, Antigone se met au service des autres, les démunis, en jouant auprès d'eux un rôle maternel à la fois nourricier et médicant. Le féminin est du côté du faire tandis que le masculin est du côté de la représentation, de l'image en somme, celle du sacrifice de soi lors d'un combat mortel. S'il s'agit bien dans les deux cas du don de soi⁵⁵⁴, celui-ci s'effectue différemment : dans un fracas d'armes pour les uns, un murmure réconfortant pour les autres.

De ce souffle modeste émerge la figure d'Hannah, l'autre Antigone, l'Antigone du futur. Elle n'est ni une image

HANNAH.
Je ne suis pas ton image⁵⁵⁵

ni une fiction, mais la voix suppléante, une diction. Contrairement à l'image qui occupe place tel un signe (*aliquid stat pro aliquo*), « remplace en valant pour », la voix reste dans l'entre-deux. Elle tend une passerelle entre deux êtres séparés. C'est pourquoi, attentif à la lettre de Bauchau, Bartholomée compose ses deux partitions en étant soucieux d'inventer chaque fois une forme unique émanant des qualités du livret dont la facture respecte elle-même l'enseignement des deux personnages. On repère ainsi tout de suite que les mises en musique mettent en œuvre deux types de rapport texte-musique. L'opéra *Œdipe sur la route* relève du

552. HENROT Geneviève, *Henry Bauchau poète. Le vertige du seuil*, Genève : Droz, 2003, p. 90.

553. *Idem*.

554. *Ibid.*, p. 92.

555. *Livret LLA*, p. 15.

régime référentiel de la *mimésis* tandis que *La Lumière Antigone* accuse l'irréductibilité des deux, montrant que leur liaison est en réalité une « dé-liaison ».

2. Deux mises en musique différentes

2.a. Forme et temporalité

La succession des quatre actes d'*Œdipe sur la route* selon le plan de la forme sonate produit un arrêt du temps encore mythique, celui du hors champ de la tragédie *Œdipe roi* où règne la confusion des générations et un ordre politique absolu. L'écriture développante injecte une dimension humaine et remplace par conséquent le non-temps mythique par du temps historique qui rétablit l'écoulement chronologique et unidirectionnel des jours. L'opéra colle alors au plus près de l'art du roman qui n'est autre, lui-même, que celui de raconter donc de développer.

Au contraire, la partition de *La Lumière Antigone* refuse le développement – et par ricochet le récit. L'auditeur-spectateur y est projeté dans une synchronie imaginaire qui rapproche et mélange, à la manière du rêve et du souvenir, le présent et le passé. Leur incarnation par deux voix propose une restitution musicale de cette transhistoricité. Mais le compositeur ne cherche pas à confondre le présent et le passé puisqu'il recourt à deux timbres féminins distincts. Il dessine plutôt un parcours qui va de l'étranglement à la libération. Malgré cette trame qui s'apparente à du récit, même minimal, tout effet « historique » est évité en vertu du choix de la parataxe. La musique s'écoule aussi vite que le temps et même plus vite car le retour insistant des motifs caractéristiques de la partition la sculpte en une succession très rythmée d'instantanés semblables mais chaque fois unique tout en maintenant un flux continu au caractère hypnotique.

2.b. Motif et sens

Tout comme la grande forme est la résultante d'une certaine conception du temps qui participe de l'élaboration d'un sens, le traitement motivique contribue aussi à la signification de l'œuvre. C'est encore une fois la comparaison des deux partitions qui permet de mettre en évidence ce que ce paramètre a à nous dire. Il traduit en l'occurrence une interrogation sur le trajet du sens. Dans *Œdipe sur la route*, la transformation mimétique du motif générateur en rapport avec la métamorphose du protagoniste peut être assimilée à un procès référentiel de l'écriture musicale et renforce par conséquent la linéarité et l'univocité du sens. Au contraire,

dans la mesure où la répétition toujours variée du motif principal – celui de la grotte – procède selon l'idée derridienne d'une fertilisation de l'écriture par l'exercice de la *différance*, le sens de *La Lumière Antigone* est disséminatoire, enrayant le fonctionnement du signe, c'est-à-dire rompant son lien univoque avec un référent extérieur. L'ouverture ainsi produite au sein du texte – qu'il soit poétique ou musical – augmente les possibilités de combinatoire qui nous préserve de la tendance à la fixation : « la variation indéfinie du sens prend le pas sur la métaphysique de la présence⁵⁵⁶. » L'écriture n'est pas une simple transcription de la parole. La première n'est pas transparente à la seconde en raison de la distance qui sépare nécessairement l'énoncé de la présence à laquelle il renvoie. L'écriture serait plutôt d'après Jacques Derrida une trace⁵⁵⁷. C'est ce que restitue concrètement le recours au pouvoir fantomatique des images dans les mises en scène de *La Lumière Antigone*. Si la forme et l'écriture dans *Œdipe sur la route* tendent vers l'expression de la rencontre d'un homme, Œdipe, avec son destin, la transfiguration finale à Colone, autrement dit vers la fabrication de l'image instantanée de cette coïncidence, la forme et l'écriture de *La Lumière Antigone* préfèrent le morcellement de la présence et l'éphémère que nous font éprouver des effets de fugacité consécutifs de la multiplicité des exemplaires du motif initial ou encore la présence de deux personnages pour véhiculer une voix commune.

C'est pourquoi, quand l'opéra *Œdipe sur la route* se place sous le signe de la nécessité, *La Lumière Antigone* emprunte la voie de la possibilité – à la manière de l'œuvre ouverte qu'André Boucourechliev conçoit « comme l'aboutissement d'une évolution des formes et comme le reflet d'une conception du monde, sous le signe non plus de la nécessité mais de la possibilité dont témoignent tous les domaines de la pensée, de la science et de la culture contemporaines, et que l'artiste traduit, pour sa part, dans la structure même de son œuvre⁵⁵⁸ ». Cette distinction entre nécessité et possibilité est une variante de celle qui oppose le *Bildungsroman* à la tragédie⁵⁵⁹.

Le roman, en vertu de sa nature continue et intégratrice du récit, nous extrait du tragique et de l'inconfort du rythme créé par un système de décalage poétique de sa langue. Le livret, quant à lui – en particulier celui d'Antigone puisqu'il n'y est plus question de raconter d'histoire – fait le choix de la fragmentation et met ainsi au jour une défaillance, celle du

556. CAHEN Didier, « De la Grammatologie, livre de Jacques Derrida », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedia/de-la-grammatologie/> (consulté le 2 octobre 2014).

557. DERRIDA Jacques, *De la Grammatologie*, Paris : Éditions de Minuit, 1967.

558. BOUCOURECHLIEV André, « Contrepoint », *Preuves*, n° 188, oct. 1966, p. 42.

559. LACQUE-LABARTHE Philippe, *Le Sujet de la philosophie...*, op cit., p. 252 et sq.

langage à convoquer adéquatement une présence. Dès lors le livret ne peut que procéder à la surexposition de la structure du symbole qui simultanément relie et sépare, unifie et fragmente. Le symbole communique avec l'être, grâce à sa capacité de présentation, puis il le perd dans sa prétention à la représentation⁵⁶⁰.

. Une différenciation signifiante

1. *Altérité et déliaison*

L'altérité de l'œuvre est de même nature que celle du monde qui s'expose, s'impose à l'homme. Pour le comprendre, l'homme doit d'abord distinguer puis reconnaître les éléments qui le composent, il les nomme. Cette activité de connaissance passe donc par le langage et a pour conséquence de rendre le monde plus étranger encore puisque les mots se tiennent dès lors entre l'homme et la réalité. C'est la démonstration que développent Adorno et Horkheimer dans *La Dialectique de la raison*⁵⁶¹.

Néanmoins, cette présence intercalée ne doit pas nécessairement être considérée comme une entrave et il ne s'agit pas, par l'analyse, de résorber cette altérité. Dans le cas où la présence devant laquelle on se trouve est une œuvre d'art, l'analyse procède certes au même geste de compréhension que le langage, produisant une épaisseur de langage supplémentaire. Là non plus il ne s'agit pas de venir à bout de l'étonnement premier en cherchant à intégrer artificiellement ce morceau de réel dans un tout unifié de nature purement intellectuelle et qui n'est autre que le langage. C'est pourquoi l'analyse doit s'évertuer à se servir de cette altérité comme d'un moteur : elle est d'abord le moteur de la création – Bartholomée lecteur musicien de Bauchau est attiré hors de sa zone de confort – puis un outil pour l'analyse.

Or justement on se souvient avec Hegel et dans le cas de la mise en musique d'un texte que « l'autre » loge au cœur du chant. C'est ce que Bernard Baas appelle la « voix déliée ». À l'échelle du diptyque de Bartholomée d'après Bauchau, l'autre est à repérer dans le passage du premier opus au suivant. *La Lumière Antigone* n'applique pas les recettes compositionnelles du grand opéra qu'était *Œdipe sur la route* et propose une sortie des conventions du genre. On n'a plus affaire à un temps ni à un engendrement téléologiques

560. FRANGNE Pierre-Henry, *La Négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art, 1860-1905*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 51.

561. ADORNO Theodor W. et HORKHEIMER Max *La Dialectique de la raison*, Gallimard, 1974. Que l'on reçoive le langage constitué est inévitable : nous habitons le langage. Dans le même temps, c'est par le développement d'une raison instrumentale au service de laquelle s'est mis le langage, que l'homme a habité la nature sur le mode de la domination, creusant toujours plus l'écart entre signe et chose.

mais à un renoncement de l'écriture à dominer son matériau. Le compositeur lui laisse l'initiative.

Par la parataxe, le poète Hölderlin laissait parler à travers lui le langage et faisait « chanter une deuxième fois les mots condamnés à l'abstraction⁵⁶² ». De la même manière Bartholomée se plie à l'expressivité intrinsèque de son matériau. Il n'utilise pas ses motifs comme une matière ductile en vue de l'imitation d'un affect mais conserve leurs qualités propres – rugosité rythmique, euphonie – en n'évitant pas les contrastes de caractères inhérents à leur juxtaposition. La production d'un rythme non-coïncidant avec le sens fait surgir une inquiétante étrangeté qui bouscule la tranquillité usuelle de la parole pour dépasser le rapport convenu des mots avec les choses, de notre entendement avec le monde. Ainsi la convention est suspendue, voire abolie. Transposé à la musique, cet effacement du sujet pour laisser parler le langage, donc d'après Adorno et Horkheimer la nature libérée, correspond à l'effort de maintenir entière l'altérité, le refus de la réduire au même d'un discours au trajet déterminé. En d'autres termes, la musique est la « recherche de l'expression la plus tendue de la *différence* de ce qui est mis en présence, la quête de la *présentation* la plus étroite d'un écart irréductible⁵⁶³ ». Or l'écart est justement le mode d'être de la voix en tant qu'elle est le prolongement sonore de cette autre voix de nature fantasmatique, *extime*, la voix déliée.

C'est pourquoi, comme le dit Lacoue-Labarthe, « l'herméneutisme fondé sur la réduction textuelle (ou verbale) de l'acoustique et du musical reste insuffisant⁵⁶⁴. » Le saut du sonore au verbal, loin de dépasser la dualité en fabriquant du discours, entérine leur dichotomie. Il convoque alors la référence de Reik pour qui la musique n'a de sens que rapportée à l'affect qui la sous-tend mais qu'elle « refoule⁵⁶⁵ » dans la forme :

L'importance de la structure musicale comme représentation d'un certain état d'âme, importance manifestement négligée dans la théorie de Freud, devient évidente quand la composition ne comporte pas de paroles ou si le texte en est ignoré⁵⁶⁶.

C'est donc la forme qui génère de la signifiante et non en tant que tels les motifs isolés. Le détachement progressif par rapport au sens littéral confirme en l'indiquant cette assertion. D'abord le texte est au centre, il faut le mettre en valeur. Ensuite il devient « centre et absence ». Toujours très compréhensible, le texte néanmoins s'efface – comme on s'efface

562. ADORNO Theodor W., « Parataxe », chap. cit., p. 333.

563. BONNET Antoine, « Cinéma, musique. Lecture musicienne de Deleuze », *Gilles Deleuze : la pensée-musique*, CRITON Pascale et CHOUVEL Jean-Marc (dir.), Paris : CDMC, 2015, p. 89.

564. LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *Le Sujet de la philosophie...*, op. cit., p. 269.

565. *Ibid.*, p. 272.

566. REIK Theodor, *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler*, Paris : Denoël, 1972, p. 47-48.

devant quelqu'un, c'est-à-dire qu'on est toujours présent mais plus seul devant – modelé qu'il est en forme de non-narration. Et bien que la partition semble sacrifier ponctuellement au figuralisme, elle ne s'engendre pas moins selon des lois internes et ces figuralismes (ainsi que les emprunts thématiques ou motiviques à l'opus précédent) ne font que souligner davantage que la rencontre entre musique et texte est toujours déjà manquée. Leur rapport est par définition conventionnel et arbitraire.

2. *L'autre : l'infigurable et le féminin*

2.a. L'effacement de la figure

L'altérité est de nouveau une grille adéquate pour aborder la scénographie de ces deux ouvrages lyriques. La *mimésis* s'épuise progressivement d'*Œdipe sur la route* à *La Lumière Antigone*. Rappelons avec Jean-Christophe Bailly⁵⁶⁷ que le régime mimétique de l'art envisage l'art comme une volonté, c'est-à-dire comme le « désir de dégager une figure, de faire apparaître un champ⁵⁶⁸ ». L'art crée ce que nous voyons tout en instaurant une distance. Il transforme ainsi le monde en « un réel observable par le regard⁵⁶⁹ », car le champ est avant tout le champ de vision. Toutefois, Jean-Christophe Bailly défend la thèse selon laquelle ce régime serait aujourd'hui en faillite car plus rien ne fait figure. En effet, le monde étant pensé comme autre chose qu'un simple fond, rien ne peut être désigné comme s'en détachant ; il « ne se présente pas comme un éventaire de détails compositionnels entre lesquels il n'y aurait qu'à choisir et à poser des hiérarchies mais comme un abîme⁵⁷⁰ ». Les artistes peuvent chercher à organiser cet « abîme » dans leurs œuvres, très concrètement à discipliner ce « champ », littéralement à le composer. Il faut donc apprendre à voir – ou entendre – l'infigurable « dans un champ sans bords », nous exhorte Cynthia Fleury.

Plus que jamais, voir est l'enjeu d'un homme en errance, qui sans cesse réajuste son regard pour mieux manquer ce qu'il veut voir et néanmoins tenter de « réinstaller la scène de l'art dans le dialogue têtue avec le visible⁵⁷¹ »⁵⁷².

Il semble que Bauchau et Bartholomée, bien qu'ils s'emparent de genres et de formes établis – le roman et l'opéra – sans chercher à les subvertir, s'inscrivent néanmoins dans cette entreprise contemporaine. Certes, on peut considérer qu'*Œdipe* et *Antigone* « font figure » puisque le récit de leurs destins les élève au rang d'allégorie. En réalité, il ne s'agit pas de

567. BAILLY Jean-Christophe, *Le Champ mimétique*, op. cit.

568. FLEURY Cynthia, « L'art de voir », *L'Humanité* du 28 décembre 2004.

569. BAILLY Jean-Christophe, op. cit., p. 14.

570. *Ibid.*, p. 288.

571. *Ibid.*, p. 289.

572. FLEURY Cynthia, art. cit..

dégager l'archétype qui se cache derrière ces deux personnages mais les observer en tant qu'ils évoluent dans un univers – diégétique, musical, scénique – né de la restitution temporaire par l'écrivain et le compositeur du monde tel qu'Œdipe et Antigone le reconfigurent. Or là où Bauchau et Bartholomée s'éloignent d'un modernisme contemporain, très volontariste dans le refus des conventions héritées, c'est à l'endroit de la conduite générale de leurs discours en forme de résorption énergétique d'un conflit. D'un côté, la forme sonate opère un effet de lissage du chaos initial. De l'autre, la neutralisation de l'élément rythmique de départ aboutit sur le repos final sur une harmonie-pédale, faisant entendre un trajet similaire s'apparentant, d'un point de vue macro-structurel, au *decrecendo*. Cette reprise va-t-elle à l'encontre de la nécessité contemporaine de réinventer chaque fois un cadre original ? Serions-nous en train d'abandonner la démonstration selon laquelle *La Lumière Antigone* irait formellement plus loin qu'*Œdipe sur la route* ?

2.b. La fin de la répétition

Le constat de similitude qui précède laisse penser que les différences locales – relevant en particulier de l'écriture – ne suffisent pas à faire de ces partitions autre chose que deux présentations voisines d'une même idée, celle de la formation du personnage, de sa rédemption par l'apprentissage. Nous serions face à une répétition qui ne permettrait pas de s'emparer adéquatement de la problématique propre à chacune des œuvres. Attardons-nous un moment sur cette notion de répétition. De quoi est-elle le nom, le symptôme ?

Dans la théorie freudienne, la répétition est un accident psychopathologique. C'est par exemple le bégue qui bute sur les mots, achoppe, et ne parvient pas à s'exprimer. Elle est ici le signe d'une régression, au sens psychanalytique, et de l'incessant retour d'un blocage dans l'histoire du sujet. La répétition, symptôme d'une entrave, provoque un état de sidération qui empêche de comprendre la cause de cette entrave dont souffre le sujet. Toujours selon Freud, elle constitue par conséquent un signal de crise – c'est-à-dire d'un dérèglement – et met ainsi en évidence la possibilité d'une rupture, d'une ouverture sur un nouvel espace d'interprétation. En termes techniques, la répétition ouvre sur la possibilité de la perlaboration, ou *Durcharbeitung*, ce « processus par lequel l'analyse intègre une interprétation et surmonte les résistances qu'elle suscite⁵⁷³ ». Il ne saurait en effet y avoir de répétition à l'identique mais un retour du même. Derrida développe un raisonnement analogue autour du concept critique d'*itérabilité*. En tant qu'elle est ce sur quoi l'on bute,

573. « Perlaboration », LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Baptiste, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit.

l'itération invite à se frayer un nouveau chemin, hors de la trace. C'est par l'archi-écriture, celle de la *différance*, que l'on trouve la force de dislocation du phonocentrisme et du logocentrisme qui nous enferment dans le versant stérile de la répétition. Derrida ne considère pas le signe linguistique comme une unité stable, figée. La répétition doit donc remettre en circulation les signes de sorte à en mobiliser toutes les potentialités signifiantes. C'est exactement ce à quoi s'évertuent les lecteurs musicien et scénographe de Bauchau, tant au moment du passage du roman à l'opéra que celui d'Œdipe à Antigone, mais sur le mode discret du pas de côté et non du spectaculaire tapageur d'une réécriture autoproclamée neuve. Ce qui travaille ici le passage, c'est la dualité de la voix, résultant de sa nature pulsionnelle invisible et innommable d'une part et l'évidence sonore de son émission agissant telle une signature individuelle. C'est cette part paradoxalement familière et étrangère de nous-même que Bauchau et à sa suite Bartholomée mettent en avant dans *Antigone* puis dans *La Lumière Antigone*. Car c'est la reconnaissance de cette nature qui, libérant le sujet, peut soutenir son inscription active dans le monde – en y imprimant la marque de son engagement – et non plus passive – en restant spectateur.

En somme, les deux œuvres retracent l'histoire du sujet qui, après avoir mis ses pas dans les traces de ses prédécesseurs, doit trouver son chemin propre et accéder, en un geste de dépassement, à un nouveau moment de son histoire individuelle. Mais tandis qu'Œdipe se heurte, en l'ignorant, à la Loi, Antigone quant à elle l'assume en sachant entendre son désir.

2.c. Le risque de la liberté

La différence formelle des deux opus révèle une profonde sympathie, au sens étymologique du terme, de Bartholomée pour Bauchau. L'opéra *Œdipe sur la route*, conventionnel, est tourné vers le passé. Le récit du livret, délibérément simplifié par rapport au roman et parfaitement compréhensible, est la manifestation⁵⁷⁴ objective, concrète d'un sous-texte que la musique ressaisit et projette sur un plan universel. On se rappelle que la tragédie met en scène le mythe. Or la mise en musique de Bartholomée se saisit du roman de Bauchau adapté en livret pour les planches de l'opéra pour revenir au mythe, celui de l'homme politique. Elle procède donc inversement.

Mélangeant les inconciliables, laissant en lui fusionner les opposés, Œdipe met le monde sens dessus dessous et bouleverse l'antique équilibre. Dans un monde où le clan familial est encore la cellule fondamentale de l'ordre social, l'inceste et le parricide, qui retournent la

574. C'est-à-dire le passage de l'état latent à l'expression manifeste.

violence à l'intérieur même du *genos*, sont les signes annonciateurs du chaos. Au livre IX de *La République*⁵⁷⁵, Platon, pensant sans doute à la tragédie de Sophocle, soutient qu'il appartient nécessairement au tyran de maltraiter son père et de violenter sa mère. Le *turannos*, qui s'empare du pouvoir dans les cités grecques du v^e siècle avant notre ère à la suite d'émeutes populaires, met à mort l'ancien *basileus*, le roi sacerdotal qui régnait depuis la nuit des temps. En faisant s'écrouler les anciennes idoles, le Sphinx qui exigeait son tribut en sacrifices humains, Œdipe le *turannos*, l'homme des temps nouveaux, déstabilise un ordre millénaire et, découvrant la liberté de l'homme engagé dans son histoire, découvre aussi la violence du conflit tragique. Cette révolution ouvre la grande méditation platonicienne sur *Le Politique*. Autrefois le dieu guidait le sort du monde. Depuis que le *turannos* s'est emparé du pouvoir et en revendique seul l'entière responsabilité, le dieu abandonne le monde à son destin, qui dans son mouvement emporte les hommes, plus que ceux-ci ne le gouvernent. Il fallait ce meurtre d'un ordre paternel pour que commence l'histoire, violente et chaotique, de la cité des hommes. Pour que la démocratie soit fondée, il faut que soit profané un sanctuaire. En osant le parricide, Œdipe ouvre un avenir pour l'institution de la liberté politique : les citoyens sont désormais seuls responsables de l'histoire qu'ils font. Ils sont en revanche privés du secours des devins – aveugles clairvoyants. Alors, livrés au risque de l'autonomie, ils avancent à tâtons. Ce sont eux désormais les aveugles, tel Œdipe aux yeux sanglants, à l'instant où se dévoile son destin.

Entre alors en scène Antigone qui impulse un nouveau souffle de modernité à l'ère politique de la cité en exigeant la modération dans l'exercice du pouvoir. C'est le sens littéral de l'association du personnage à la lumière et au cri chez Bauchau : elle vient éclairer l'aveuglement de Créon et ébranler son entêtement à gouverner en maître absolu, sourd aux conseils et avis extérieurs. Il en va par conséquent tout autrement de la transposition musicale du roman *Antigone*. Puisque ce dernier ouvre sur un autre régime « civique » où la femme prend la parole, l'opéra doit lui aussi accuser ce tournant et abandonner les anciennes conventions du genre.

575. PLATON, *La République*, Paris : Flammarion, 2002, p. 333.

Chapitre 8 : Le mythe mis en musique, une rencontre surdéterminée

Le discours antique sur la musique pourrait être résumé en parodiant Horace, « *castigat cantando mores* ». Monodique, la musique des Grecs s'assimile au chant, qu'il s'agisse de celui de l'*aulos*, de la lyre ou de la voix. Et son émission a des vertus sur l'auditeur en conformité avec l'ethos des modes. La musique n'existe qu'en tant qu'elle a une fonction dans la cité, en particulier une fonction régulatrice des passions. Elle permet de préserver – ou de restaurer – l'harmonie entre les hommes. Ainsi la musique est présente dans de nombreux mythes comme adjuvant ou du moins comme rôle narratif clé.

À la faveur de la chute de l'empire romain d'orient, les élites savantes et nobiliaires se replongent dans les textes antiques et se nourrissent de rhétorique et de poétique, toutes disciplines pratiquées, rappelons-le, à l'horizon d'une pensée fonctionnelle de l'art. Or l'opéra, qui s'établit comme genre dans l'Italie de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle, accapare les mythes – et l'histoire romaine au moment de l'invention du modèle économique du théâtre public payant dans la république vénitienne des années 1620 mais c'est une autre histoire – pour en faire la source poétique de ses livrets. Ils constituent un support inattaquable à un discours de nature politique ou religieux : l'antiquité est suffisamment lointaine, quasi anhistorique – et a fortiori ses mythes – et admirée pour faire autorité. C'est en effet l'époque de l'invention de la philosophie et plus largement de la théorie.

Un troisième moment historique vient étayer cette idée selon laquelle mythe et musique s'associent efficacement pour traduire la préoccupation idéologique majeure – du moins dominante – d'une époque. Il s'agit du moment romantique de langue allemande. Le retour aux sources qu'opère la fabrication de mythes « nationaux » participe de l'essentialisation d'un passé collectif commun faisant office de mémoire nationale et cautionnant la nostalgie comme ciment du peuple. Là encore, la musique joue le rôle d'un catalyseur. Mais sa nature

s'affine car son action quitte le champ fonctionnel pour se retirer dans celui plus mystérieux des fins. En effet, la musique n'est pas un langage car ses signes ne possèdent qu'une face, le signifiant. Par conséquent ineffable, elle est donc à même de cristalliser ce passé à jamais perdu mais toujours désiré. Le discours esthétique du XIX^e siècle valorise la fusion dans l'identité de la musique et de la poésie. Une fusion parangon de celle du peuple avec sa langue et son « histoire » – en réalité son passé mythique inventé. Le modèle et simultanément le support de cette fusion n'est autre que le mythe.

Cette présence récurrente de la musique à des places clé dans les récits fondateurs de nos littératures et de notre historiographie est certainement la traduction symbolique d'un invariant anthropologique. Nous nous contenterons pour notre part d'en convenir et d'en tirer un constat plus général, celui de la pertinence – de la *relevance*, pour emprunter un terme à Hélène Cixous – du recours à la musique pour véhiculer du sens, « un certain sens⁵⁷⁶ » ; voire de la nécessité d'en passer par elle pour formuler adéquatement la coupure symbolique constitutive de l'humain. L'homme n'habite le monde que par le langage. On comprend alors que la voix, comme objet duel en soi, doive jouer un rôle déterminant dans l'assise du couple musique/mythe.

Avant d'étudier plus avant l'appareil théorique qui entoure ce couple dans la philosophie de la fin du XIX^e siècle, puisqu'elle formule explicitement les termes de cette question des liens qu'entretiennent ses deux membres, l'éclairage de la place de Pierre Bartholomée dans l'histoire récente du genre lyrique explique, par anticipation, que l'on s'arrête sur le thème de l'œuvre d'art totale. Il semble qu'il y ait une discrepance entre sa musique (composée dans le droit fil du canon du genre) et le sujet de son livret.

576. *Œ*, p. 343.

. La voix et la scène au xx^e siècle

1. *Éléments de contextualisation*

L'histoire des rapports entre musique et mythe, dont nous venons d'esquisser un panorama accéléré, sont animés par une conception évolutive de la voix. Concentrons-nous sur les bouleversements musicaux au cœur desquels cette dernière est impliquée à la fin du XIX^e siècle.

L'Exposition Universelle de 1889 est l'événement déclencheur de l'ouverture de l'imaginaire des compositeurs. Au Palais de l'Indonésie, les visiteurs ont pu assister à des démonstrations de théâtre extrême-oriental grâce à la présence d'un ensemble balinais. La découverte de nouvelles vocalités repousse progressivement les conventions occidentales jusqu'à provoquer « l'arrachement au corps⁵⁷⁷ » de la voix par l'entremise de la machine. Citons également l'émergence dans le champ médical de la psychanalyse et son anticipation dans les arts par l'expressionnisme pictural et musical ou encore le courant de flux de conscience en littérature avec des auteurs comme Arthur Schnitzler ou Virginia Woolf. L'art qualifié de « fin de siècle » donne toute sa place aux remous intérieurs les plus violents de l'âme sous la forme symptomatique d'une déformation extrême de la voix, le cri. S'y donne à entendre le caractère incarné de la voix en prise directe, physique, avec l'intime et au plus près de l'affect du texte. Les rapports entre musique et texte dans le répertoire lyrique ne sont plus dès lors pensables en termes de fusion mais de tension.

La surenchère – tant du point de vue de la densité harmonique de l'écriture orchestrale que de l'effectif instrumental par-dessus lequel le chanteur doit faire « passer » sa voix – constitue un véritable moment critique. Les limites du chant lyrique semblent atteintes et la démesure fusionnelle entre musique et texte se résout en étant pensée comme déliaison. La réaction à cet hyperromantisme donne naissance à des œuvres souvent concises – *Erwartung* de Schönberg créé en 1924, *Antigone* de Honegger créé en 1927 – mais de langages très variés. Cet infléchissement n'a pas uniquement des causes esthétiques et le choix de l'orchestre de chambre est aussi le résultat de difficultés économiques dans ce premier tiers du xx^e siècle. L'abandon des ors de l'opéra, en conformité avec une volonté d'élargir le public de la musique savante et d'injecter des contenus populaires dans l'art, favorise l'essor d'un genre nouveau qui doit beaucoup à Bertolt Brecht, le théâtre musical. Plus tard, la radio, où s'inventent les techniques de la synthèse électroacoustique, joue un rôle d'expérimentation

577. BOSSIS Bruno, « Le dialogue de la voix et des machines dans les musiques à dispositif technologique, d'hier à aujourd'hui », *Analyse musicale*, n° 51, septembre 2004, p. 24.

non négligeable dans l'enrichissement du vocabulaire vocal – dont le *Sprechgesang* de *Pierrot lunaire* est en quelque l'impulsion.

Il ne nous semble pas absurde en effet d'envisager l'histoire de l'opéra comme un long cheminement qui partirait de la parole, chantée au plus près de la prosodie de la langue, et qui aboutirait, via le chant de plus en plus détaché de la parole et de plus en plus tendu vers l'aigu – au cri pur. Ce cri, non musicalisé, c'est-à-dire non inscrit sur la portée, non insérable de ce fait dans le discours musical mais explicitement voulu par le compositeur comme pur effet vocal, ce cri, présentifierait, dans le rapport qu'il entretient avec le silence [...] ce point limite de la quête de l'objet-voix où le frisson du plaisir bascule dans le frisson d'horreur ressenti comme tel⁵⁷⁸.

2. La situation de Pierre Bartholomée

Les oreilles de Pierre Bartholomée, riches de cette histoire foisonnante, ont néanmoins choisi d'inscrire les deux opus d'après Bauchau au carrefour de la rupture avec le drame wagnérien, entre Debussy et Berg. En effet, les deux opéras de Bartholomée échappent plus ou moins, et chacun à sa manière, aux structures formelles liées historiquement au genre de l'opéra. Il conserve la hiérarchisation en actes et scènes – pour plus de commodité dans le travail scénographique – mais pas de tableau ou de distinction vocale nette entre récitatif et air. Toutefois, il y a des traits qui rappellent l'opéra conventionnel comme la réunion de tous les personnages à la fin d'*Œdipe sur la route*, en forme de grand tableau avant le finale plus intime. Il formule la problématique du nouage d'un texte à une musique en termes de symbiose et non de dissociation⁵⁷⁹. En définitive, son approche du genre est formellement et vocalement non-moderniste.

Au cœur d'un projet poétique et scénique globalisant aux conventions très spécifiques, la musique y est dramaturgie et le chant exaltation lyrique. [...] Mais, en même temps, et sans que cela soit paradoxal, les caractères stylistiques propres à l'œuvre créent une sorte de mise à distance. La très ambiguë convention du chant, parce que assumée comme telle, joue la distanciation alors que, comme on l'a vu, les voix étant battements de vie, on est dans le plus vif du vécu⁵⁸⁰.

578. POIZAT Michel, *L'Opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris : Métailié, 2001, p. 65.

579. BARTHOLOMÉE Pierre, « Des voix, des mots, des chants. Quelques réflexions très en survol pour *Lettres en voix* », texte issu de la communication du compositeur au symposium-concert organisé par Myriam Watthée-Delmotte et intitulé « *Lettres en voix* » (Mons, 25 juin 2015).

580. *Idem*.

. La musique dramatique est un mythe

1. *Présupposés et conséquences idéologiques de la pensée de l'œuvre d'art totale*

Depuis la naissance du genre dans les cours du nord de l'Italie au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, les rapports entre le texte et la partition sont envisagés sous le signe du mythe. Le héros Orphée préside l'invention de l'opéra, synthèse d'un mouvement historique d'évolution du madrigal, du spectacle de cour et de la cantate. De façon continue et pour des raisons diverses, tant politiques qu'esthétiques que nous ne développerons pas, la branche sérieuse du genre choisit pour ses livrets des sujets mythologiques ou tirés de l'histoire antique.

Le patronage mythique d'Orphée, à la faveur d'une essentialisation de sa présence à la fondation de l'opéra, est déterminant dans le développement d'une philosophie du tragique chez des auteurs comme Hegel et Schelling notamment. Déjà avec Goethe le retour vers la Grèce antique amorce cette ontologisation qui se poursuit au XIX^e siècle avec Nietzsche jusqu'à Freud. Mais ce dernier, suivis par Vladimir Propp et Bruno Bettelheim, repère la facture métaphorique et métonymique du mythe sublimant sa charge pulsionnelle. Lévi-Strauss formalise quant à lui sa pensée à partir de la partition saussurienne du langage entre son et sens. Il met en évidence le rapport en miroir de la musique avec le mythe – qu'il considère comme des dérivées – dans l'acception mathématique du terme – du langage :

Dans le cas de la musique, la structure, en quelque sorte décollée du sens, adhère au son ; dans le cas de la mythologie, la structure, décollée du son, adhère au sens⁵⁸¹.

Bien que Lévi-Strauss fasse mention de la musique dans ses travaux, et pas uniquement comme illustration puisqu'il la considère comme une branche du savoir [cf. tableau n° 28], c'est véritablement Adorno qui articule dans une réflexion critique l'opéra au mythe. Il ne reconnaît pas dans ce dernier un modèle structural ni formel pour l'œuvre lyrique mais un ferment mystificateur. Reprenons les jalons de sa réflexion à l'aide des termes d'Agnès Gayraud dans un article pour la *Nouvelle revue d'esthétique* où l'opéra est décrit comme une matrice d'images et de motifs mensongers, un créateur d'idées figées, voire d'étiquettes.

Le mythe produit du <i>sens</i> →	
	→ Le langage réunit <i>sens</i> et <i>son</i>
La musique produit du <i>son</i> →	

Tableau 30: modélisation des rapports entre mythe, musique et langage.

581. LÉVI-STRAUSS Claude, *L'Homme nu (Mythologiques IV)*, Paris : Plon, 1971, p. 578.

2. L'opéra, une aporie féconde ?

2.a. L'œuvre d'art totale, un arrière-monde

Le grand modèle ou l'anti-modèle par excellence, à la fois théorique et musical, de l'opéra à partir de la fin du XIX^e siècle est le drame musical wagnérien. Il consiste en un rejet de la forme traditionnelle et dans l'emploi de thèmes conducteurs. Il tente de réaliser la fusion totale entre la poésie et la musique et fait du théâtre le lieu privilégié de l'union de tous les arts. En inventant la mélodie continue, Wagner

a cherché l'unité et même l'unification du rythme dramatique afin que tout se tienne et s'enchaîne sans rupture ni repos. Innovation plus importante encore, il a donné le premier rôle à l'orchestre, qui fait entendre une action parallèle à celle des personnages, de sorte qu'il y a un va-et-vient constant entre le texte chanté et la symphonie de l'orchestre et qu'ils ne disent pas toujours ni forcément la même chose. L'orchestre n'est plus simple accompagnement, soutien des voix, il exprime le drame à sa manière et intériorise la musique. Il devient la conscience de chaque auditeur et tient le rôle du chœur antique⁵⁸².

De plus, le livret, que « compose » lui-même Wagner, en démiurge de son œuvre, se veut fondu dans le tissu musical, confondu. Il n'y a pas d'un côté un texte qu'un compositeur met en musique mais un texte écrit en vue de sa mise en musique. Et tous les arts, jusqu'aux décors, costumes, jeux de lumière, et mise en scène, doivent concourir à l'illusion théâtrale. La scène est un endroit magique où tous les arts vivent en harmonie et produisent le sortilège. Le spectacle éveille en nous des énergies psychiques qui sommeillaient et il permet la communion. C'est là l'idéal du chef-d'œuvre d'art total, *Gesamtkunstwerk*. Texte et musique doivent faire mieux que simplement coexister, comme ils le font dans l'opéra traditionnel.

Nietzsche établit entre la musique et les arts plastiques, donc entre Dionysos et Apollon, c'est-à-dire entre l'orchestre d'où s'élève le chant et la scène sur laquelle paraissent les héros individualisés du drame tragique, la même relation que définit Schopenhauer entre la volonté et son objectivation dans la représentation. C'est bien là en effet ce que, selon Nietzsche, réussit l'opéra wagnérien : la musique de Wagner n'est pas l'illustration ni même la mise en valeur d'un livret qui en serait la fin suprême, mais c'est inversement le « mythe » qui est représenté sur la scène qui semble naître de la musique, et qui est comme la matérialisation visuelle et plastique de ce que le chant de l'orchestre venu des profondeurs fait entendre⁵⁸³.

582. JUNOD Philippe, « Œuvre d'art total », *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 17, p. 681 b, 2009.

583. DARRIULAT Jacques, « La représentation tragique », URL cit., où l'auteur nous rappelle que l'architecture du théâtre de Bayreuth, dessinée par Wagner lui-même, dissimule l'orchestre aux spectateurs dans une fosse située sous la scène. Ainsi la musique orchestrale semble monter magiquement d'un lieu caché, secret, et s'incarne dans la voix humaine. Ce mouvement fait penser à celui de la formation du mythe, émis puis transmis par la voix mais formulé par un dieu, un individu, une société qui, trop lointains, nous reste inconnus et mystérieux.

Pour Adorno au contraire, l'opéra tient de la magie par son « pouvoir de l'apparence à la fois trompeuse et enchanteresse⁵⁸⁴ ». Dans son article sur le *Freischütz* de Weber⁵⁸⁵, où le philosophe développe l'idée selon laquelle cet ouvrage lyrique serait l'acte de naissance de l'opéra romantique allemand, il rapproche également le genre du cinéma ou plus largement d'un « art des images⁵⁸⁶ ». Or c'est bien la capacité du genre à produire de l'image qui, toujours d'après Adorno, est systématisée par Wagner. Ce dernier durcit le trait en transformant la magie wébérienne en fantasmagorie – un procédé proche du cinématographe « consistant à produire dans l'obscurité, sur une toile transparente, au moyen d'appareils de projection dissimulés, des figures lumineuses diaboliques⁵⁸⁷ ».

Inspirée du concept marxien du « fétichisme de la marchandise », la notion de fantasmagorie est un outil critique. Elle permet à Adorno de révéler chez le compositeur ce qu'il conçoit comme un double geste de dissimulation : la dissimulation de l'Histoire et des rapports sociaux d'une part, la dissimulation du travail motivique et compositionnel de l'autre. Surexploitation du mythe et développement chromatique de la composition en sont les instruments privilégiés⁵⁸⁸.

Le modèle théorique que vise ici Adorno n'est autre que l'œuvre d'art totale, idéal forgé par Wagner à partir d'une conception assimilatrice de l'opéra comme synthèse des arts. Or la critique adornienne du drame wagnérien démontre que cette synthèse à l'œuvre dans le *Gesamtkunstwerk* passe par un retrait de l'histoire donc une négation de la liberté humaine. C'est pourquoi le philosophe le qualifie de « mythologique », voire de « mythique » et fait de cette relation causale une aliénation.

À ce titre, le premier sacrifice qu'il [le drame wagnérien] commet est celui de ses propres personnages. Soumis à une destinée qui les dépasse, ils ne s'individualisent dans le *leitmotiv* que pour mieux affirmer leur néant. Entre eux et leur destin mythique, la médiation de l'histoire et de la liberté humaines a disparu⁵⁸⁹.

Les personnages sont les pantins d'un mythe qui assène un destin, les déchoit de toute possibilité d'humanité et leur refuse le prosaïsme afférent. Partant, ils « n'ont trait ni à l'histoire ni au surnaturel ni même au naturel proprement dit⁵⁹⁰ ». Les drames lyriques de Wagner camperaient alors chaque fois un système autarcique, coupé de la réalité puisqu'il évacue toute matière historique. Ce qui se vérifie sur le plan narratif du livret est également patent sur le plan musical. En effet, d'après Agnès Gayraud, le

584. GAYRAUD Agnès, « Adorno et le cercle magique de l'opéra », *Nouvelle revue d'esthétique*, février 2013, n° 12, p. 43-53, p. 45.

585. ADORNO Theodor W., « L'image-monde du *Freischütz* », *Moments musicaux*, traduction et commentaires de Martin Kaltenecker, Genève : Contrechamps, 2003.

586. GAYRAUD Agnès, *ibid.*

587. « Fantasmagorie », *Larousse de la langue française. Lexis*, Paris : Librairie Larousse, 1977.

588. GAYRAUD Agnès, art. cit., p. 46.

589. *Idem.*

590. ADORNO Theodor W., *Essai sur Wagner*, Paris : Gallimard, 1966, p. 157.

chromatisme [de Wagner] impose « le primat de la sonorité harmonique et instrumentale⁵⁹¹ » sur l'intelligibilité de la mise en œuvre du matériau musical. [...] Poussé jusqu'à bouleverser les références jusqu'ici admises du système tonal, le chromatisme wagnérien génère des effets musicaux particulièrement oniriques qui dissimulent le *travail* de la tonalité. C'est ce qui permet à Adorno d'établir un lien entre l'usage du chromatisme et la fantasmagorie de la marchandise selon Marx⁵⁹².

Adorno, à l'aide du vocabulaire marxien, déconstruit le procès de naturalisation à l'œuvre dans l'écriture wagnérienne qui consiste à « dissimuler la production sous l'apparence du produit ». Sa musique, par un système de correspondance de motifs à des idées ou des personnages qui produit la forme « transforme magiquement les modèles sociaux en image de la nature même⁵⁹³ » au gré justement de ce jeu de correspondances qui fait oublier leur nature arbitraire. La répétition tend à dissoudre le lien conventionnel entre les deux éléments : l'idée et la chose. En effet, si cette écriture motivique produit la forme, il s'agit d'une forme émue, une non-forme en quelque sorte puisqu'elle n'est autre qu'un flux continu de symphonie lyrique. Beethoven avait en son temps radicalisé la composition en remplaçant les techniques de variation et d'ornementation par un travail de développement thématique, dissolvant par conséquent toujours plus le thème. Wagner s'engouffre dans cette brèche et fait du motif l'unité « sémantique » de base de son discours. La répétition au principe de l'écriture wagnérienne – et plus généralement post-romantique – et l'intégration de la voix au flux orchestral produisent les conditions d'une hypnose de l'auditeur-spectateur.

En outre le contenu narratif des livrets induit une suspension similaire de l'attention. « La thématique du renoncement, remarque Agnès Gayraud, si présente dans ces drames, en devient l'allégorie⁵⁹⁴. » Albérich renonce à l'amour pour le pouvoir ; Wotan renonce à Freia en échange de l'édification du Walhalla : idem, désir de toute-puissance synonyme de renoncement à l'amour.

De la sorte, les drames de Wagner construisent un ordre imaginaire assimilable à ce que Nietzsche appelle un « arrière-monde ». Cette expression désigne presque littéralement un univers parallèle à la matérialité concrète de notre monde quotidien, un univers de nature idéale et immuable qui en commande la marche sous la forme d'une morale anhistorique constituée de vérités intemporelles.

De façon analogue, la partition présente des qualités propres à créer l'illusion d'un arrêt du temps, pendant musical de l'image du renoncement des livrets. Adorno remarque

591. ADORNO Theodor W., *Essai sur Wagner*, Paris : Gallimard, 1966, p. 154.

592. GAYRAUD Agnès, art. cit., p. 47.

593. ADORNO Theodor W., *Essai sur Wagner*, Paris : Gallimard, 1966, p. 115.

594. GAYRAUD Agnès, « Adorno et le cercle magique de l'opéra », *Nouvelle revue d'esthétique*, février 2013, n° 12, p. 43-53, p. 47.

effectivement un assourdissement de la ligne de basse dans la mesure où elle est endossée par des instruments au registre moins grave – comme la clarinette basse – que les timbres habituellement requis qui « marquent l'enchaînement harmonique et donc le caractère temporel de la musique⁵⁹⁵ ». Le déploiement du discours privilégie alors l'axe vertical et non l'axe horizontal et directionnel du temps. À la faveur de ce mirage d'éternité, la pure sonorité monopolise l'audition.

2.b. Les opéras de Bartholomée d'après Bauchau, des œuvres d'art totales ?

Les mises en musique des romans de Bauchau par Bartholomée ont ceci de commun avec les drames de Wagner qu'elles prennent pour support poétique des récits mythiques ou plus largement légendaires. Les anthrologues – en particulier structuralistes – ont, dans le sillage de Freud, mis en évidence la portée universelle de leur contenu narratif. Et comme chez Wagner, l'écriture de Bartholomée repose sur l'utilisation de motifs typiques – qu'il appelle des caractères musicaux. Mais assiste-t-on pour autant à un enchantement, facteur de mise à distance de l'histoire et de sa prise sur la réalité ? Nous pensons que la similitude des opéras de Bartholomée avec ceux de Wagner s'arrête au constat du recours commun à des sujets de nature archaïque, légendaire. Considéré isolément, *Œdipe sur la route* présente une forme dialectique fortement significative rapportée à la formation de son personnage principal. La grande fluidité du discours, qui vient fondre la diversité des motifs dans la permanence d'une sonorité orchestrale certes changeante mais conduite par une vocalité en arioso, et le pouvoir hautement intégrateur de la forme sonate argumentent en faveur d'un procès de mystification à la Wagner.

les formes qui prétendent guider le musicien ou le peintre, cylindres ou cônes, mais aussi échelles de sons, barrent plus qu'elles n'ouvrent la voie de l'intuition poétique : substituant une activité du langage à jamais close sur soi à la pleine rencontre de ce qui est. Les formes sont un système de différences, elles demandent de faire des choix, de prendre du recul, de se souvenir d'appréhensions d'objets antérieures et qui déjà n'étaient que partielles : et consciemment ou inconsciemment, c'est, tout cela, du discours, nous restons dans le monde que la conceptualisation a bâti, avec toutes ses portes closes du côté de la finitude. Un monde-image au sein duquel il nous est certes loisible de réfléchir à la réalité au-delà, d'en concevoir l'unité, et même d'imiter celle-ci par la mise en scène d'une harmonie. Mais imiter ne suffit pas pour connaître. Le fragmenté ne se resynthétise pas, il faut rompre avec lui dans l'intuition d'un instant⁵⁹⁶ [...].

595. ADORNO Theodor W., *Essai sur Wagner*, op. cit., p. 115.

596. BONNEFOY Yves, op. cit., p. 42-43.

Toutefois nous formulons une objection en deux temps : il persiste dans l'écriture de Bartholomée un ferment anti-dissimulation et anti-fusion de tous les paramètres. Les caractères musicaux des personnages et autres motifs-vignettes permettent de maintenir la partition dans un état non complètement intégré. Ensuite, nous nous devons de mettre ce premier opus en perspective avec le second volet bauchalien du compositeur. La redondance de la forme et du fond dans *Œdipe sur la route* tend à dissoudre toute possibilité de distance critique mais sa proximité immédiate avec *La Lumière Antigone*, une partition où toute idée de forme *a priori* est refusée, y injecte rétrospectivement – et ce grâce au diatonisme⁵⁹⁷ et à la parataxe – un germe anti-métaphysique. Cet opéra de chambre n'est pas isolé de sa production puisqu'il expose le procès de « maîtrise artistique du matériau⁵⁹⁸ ». On est toujours au cœur du « paradoxe de l'art du capitalisme au stade tardif [qui] se concentre dans le fait que l'art parle de l'humain en vertu de sa chosification et participe à la vérité uniquement par l'accomplissement de son caractère d'apparence⁵⁹⁹. » Mais avec Bauchau, Bartholomée et le concours de la deuxième mise en scène de *La Lumière Antigone*, cette apparence est assumée et sa nature idéologiquement conservatrice désamorcée parce qu'il s'agit de l'apparence prise dans sa fonction phénoménale : on n'atteint pas le réel, il est inconnaissable mais on peut représenter cette aporie.

Le « je dis ce qui est » de Bauchau rappelle le conseil d'Adorno d'« effacer toute trace de sens, à empêcher que puisse naître – fût-ce pour un instant – l'illusion que les événements de l'existence sont plus que ce qu'ils sont⁶⁰⁰. » Chez Bauchau, comme chez Bartholomée, il n'y a pas de loi supérieure. On est face à un objet hybride où le *naturalisme* cohabite avec un genre de *surréalisme*. Le premier adjectif se rapporte pour Agnès Gayraud à l'analyse de Bizet par Adorno tandis que le second qualifie les ouvrages de Weill et Brecht dans les textes du philosophe de Francfort. Le montage, ici plus discrètement l'hybridité voire l'hétérogène, et la tendance grandissante à la parataxe permettent de « résister⁶⁰¹ » au simulacre de l'esthétique illusionniste de la fusion.

La discontinuité, que l'on repère entre les deux opéras puis plus particulièrement dans *La Lumière Antigone*, fait « éclater le continuum esthétique⁶⁰² » et l'évidence du flux continu de la musique, du *durchkomponiert* qui scellait l'opéra comme unité signifiante et justificatrice

597. Qui s'oppose au chromatisme généralisé du drame wagnérien.

598. ADORNO Theodor W., *Essai sur Wagner*, op. cit., p. 113.

599. *Idem*

600. ADORNO Theodor W., *Quasi una Fantasia*, op. cit., p. 69.

601. GAYRAUD Agnès, art. cit., p. 48.

602. ADORNO Theodor W., « Mahagonny », *Moments musicaux*, op. cit., p. 107.

chez Wagner. Mais avec Bauchau et Bartholomée, on n'est pas dans la grimace comme on pouvait l'être chez Weill et Brecht. Il y a certes de la violence mais aussi et surtout une grande douceur en raison de l'émousse timbrale et vocale de l'éventuelle dureté des traits formels. Comme le résume Martin Kaltenecker, « l'opéra a partie liée avec le provisoire, le bonheur fugitif, il doit se faire complice d'une fragilité formelle⁶⁰³ ».

Œdipe, avatar moderne du *Wanderer*, qui trace dans le roman de Bauchau une route en arcs de cercle dessinant un théâtre, est l'incarnation étonnamment fidèle du musicien ambulant ou de l'aventurier chez Ernst Bloch qui voit dans son errance la sortie du modèle clos, autarcique de la monade⁶⁰⁴. Le « destin de toute forme », explique Martin Kaltenecker,

représente toujours, chez Adorno, l'ensemble des liens qui devront être défaits, synthèse dont le naufrage heureux doit advenir dans l'écoute, la lecture, l'interprétation, l'analyse. Toute actualisation sera ainsi la réalisation ou la mise à jour d'une entropie ; la force qui soudait les éléments formels n'était que momentanée ou illusoire : elle doit être décomposée, passant vers un état de désordre qui est une suite d'ordres nouveaux et successifs, isolant à chaque fois de nouvelles configurations qui pourtant, sans la fallacieuse synthèse initiale, n'auraient pu surgir⁶⁰⁵.

Par conséquent, les opéras de Bartholomée d'après Bauchau apparaissent comme un dernier clin d'œil à l'opéra romantique tel qu'il réalise au XIX^e siècle « l'unité du contenu de vérité et du contenu historique de ce genre ». Ils mettent en effet en œuvre le chant comme « utopie de l'existence prosaïque en même temps que souvenir de l'état de la création, d'avant le langage, non divisé⁶⁰⁶ », c'est-à-dire comme origine des langues. C'est particulièrement vrai dans *Œdipe sur la route* mais *La Lumière Antigone* se tourne davantage vers une sortie du genre. Ce deuxième opus bauchalien est un compromis car il ne cherche pas à surmonter ses contradictions (entre forme et contenu). Il les expose et les entame : ton nostalgique pas morbide ni complaisant ni même conservateur. Au contraire, la musique « cède l'initiative aux mots » car c'est d'eux que peut venir l'espérance, force motrice de transformation. Elle propose une forme de critique douce du degré d'aliénation de l'homme dans l'ordre social contemporain par l'unique mise en présence de deux voix de femme – et ce notamment dans la scène du cinématographe. La tournure franchement chantante de la fin du troisième acte de *La Lumière Antigone* rappelle la barcarolle finale des *Contes d'Hoffmann* où Adorno entend certes la dette du compositeur lyrique à son auditeur mais aussi un espoir dans cette évocation, grâce au chant pur, d'une innocence perdue mais retrouvable, la « promesse de

603. ADORNO Theodor W., « Ground. La forme, l'interprétation et le progrès dans les *Moments musicaux* d'Adorno », *Moments musicaux*, op. cit., p. 161.

604. BLOCH Ernst, *Briefe II*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1985, p. 416.

605. KALTENECKER Martin, « Ground. La forme, l'interprétation et le progrès dans les *Moments musicaux* d'Adorno », postface à ADORNO Theodor W., *Moments musicaux*, op. cit., p. 157.

606. ADORNO Theodor W., cité par GAYRAUD Agnès, art. cit., p. 48.

l'homme vrai⁶⁰⁷ ». Bauchau réintroduit la possibilité d'une rédemption par l'art, une rédemption sécularisée parce que non consécutive d'un rite grandiloquent.

3. *Repenser la musique avec le mythe à partir de Barthes*

3.a. Qu'est-ce qu'un mythe ?

Le mythe n'est pas l'objet de notre étude. Cependant, remarquer qu'il se rapporte à différentes disciplines permet d'emblée d'élargir l'horizon de sa définition, sommaire et provisoire, comme récit légendaire.

Le premier cadre définitionnel du mythe est la mythologie car elle est formée de l'ensemble des mythes d'une civilisation, d'un peuple, en particulier l'Antiquité gréco-latine. Mais elle est surtout l'étude scientifique des mythes, de leur origine et signification. Elle se rapporte encore, dans un sens élargi, ou plus exactement métaphorique, aux représentations symboliques qui sont attachées à une notion. Par extension, le champ de l'anthropologie peut aussi être cité car il s'occupe de l'étude différentielle des croyances conçues comme fondements des structures sociales. Cela rejoint la remarque faite à l'instant à propos de la portée symbolique du mythe, le mythe du mythe en quelque sorte. Ensuite, en tant que récit, le mythe se laisse ranger sous la rubrique « littérature ». Les catégories de personnages, d'intrigue, d'énonciation s'y retrouvent mais également des préoccupations touchant à l'observation des réseaux lexicaux, sémantiques et des effets rhétoriques dans l'emploi de figures. Dès lors et par extension, le mythe ressortit aussi à la linguistique. Enfin, nous avons déjà eu l'occasion de le mentionner, la philosophie partage avec les mythes son réservoir de questions existentielles. Cette brève énumération rend compte de la portée idéologique du mythe.

Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, farouchement opposés à la lecture freudienne, expliquent ce passage d'une transmission orale à une transmission par l'écrit :

De cette mutation témoigne déjà le discours de Thucydide prenant ses distances à l'égard d'un passé trop lointain pour qu'on puisse l'atteindre autrement que sous la forme mythique où l'a fixé la tradition et se limitant [...] aux faits d'histoire récente, assez proches pour qu'il soit possible d'y avoir assisté soi-même ou d'avoir enquêté sur chacun avec toute l'exactitude requise. Souci du vrai [...], exigence de clarté [...], tous ces traits sont associés, chez celui qu'on est tenté d'appeler, en dépit d'Hérodote, le premier véritable historien grec, à un refus hautain du merveilleux, *to muthôdes*, considéré comme un ornement propre au discours oral⁶⁰⁸.

607. ADORNO Theodor W., « Les Contes d'Hoffmann à travers les motifs d'Offenbach », *Moments musicaux*, op. cit., p. 38.

608. VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris : La Découverte, 2004, p. 200-201.

Pour eux le mythe a une fonction sociale et donne une voix, en particulier dans sa forme tragique, aux contradictions traversées par la société grecque du V^e siècle avant notre ère. Les deux hellénistes accordent une grande importance au cadre spatio-temporel du mythe, particulièrement celui de Sophocle.

Du fait même qu'il prend naissance à la faveur d'un conflit social, le mythe ne pourrait acquérir sa signification qu'en fonction du contexte socio-culturel et historique qui l'a engendré⁶⁰⁹.

Nous parions quant à nous que le détour par un anachronisme maîtrisé peut pertinemment éclairer les mythes dont la vocation est de traverser les âges.

3.b. Le mythe de Barthes

Tel que mobilisé par Wagner, le mythe, par le retour à l'origine qu'il prétend rendre possible pour rendre présent un universel perdu, enraye en réalité l'effort généalogique de mise à jour des déterminations idéologiques de l'histoire en bloquant artificiellement l'écoulement du temps. Roland Barthes reprend le concept à nouveaux frais durant la seconde moitié des années 1950, en faisant un usage « métaphorique » – le mythe comme expression discrète et partagée de l'inconscient collectif, comme précipité social – arrimé « cependant [à] quelques articulations théoriques⁶¹⁰ » que Barthes rappelle dans un article de la revue *Esprit* en 1971. Celles-ci sont au nombre de quatre : le mythe observé avec les lunettes de la sociologie est une « représentation collective » ; c'est aussi, chez Marx, l'instrument du renversement de « la culture en nature, ou du moins [du] social, [du] culturel, [de] l'idéologique, [de] l'historique en “naturel”⁶¹¹ », en particulier les rapports de domination entre les hommes qui seraient soi-disant le fruit d'un ordre naturel du monde alors qu'ils sont en réalité le résultat historique de la lutte des classes ; avec la fin des grands récits, axiomatique de notre condition post-moderne, le mythe infuse désormais dans toutes sortes de discours : du mythe nous reste le mythique ; c'est pourquoi *in fine*, voilà l'apport déterminant de Roland Barthes, comme discours, le mythe « relève d'une sémiologie⁶¹² » visant à le remettre sur la tête.

609. GIOVANNANGELI Dominique, *Métamorphoses d'Edipe, un conflit d'interprétations*, Bruxelles : De Boeck Université, 2002, p. 67.

610. BARTHES Roland, « La mythologie aujourd'hui », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris : Seuil, 1984, p. 81.

611. *Idem.*

612. *Idem.*

Au sein de cette science, le mythe est défini comme un « système sémiologique second⁶¹³ », c'est-à-dire au second degré. Barthes considère que tout ce qui est « justiciable d'un discours⁶¹⁴ » peut être un mythe dans la mesure où il n'est ni un objet, ni un concept, ni même une idée mais « un mode de signification, [...] une forme⁶¹⁵ ». Chez Freud de la même manière, le second terme du système du rêve, de l'acte manqué ou de la névrose réside dans le sens latent, le contenu. Or Freud note bien que le sens second de la conduite en est le sens propre, c'est-à-dire approprié à une situation complète, profonde ; il est, tout comme le concept mythique, l'intention même de la conduite.

On peut appliquer ce résultat au mythe d'Œdipe. Sa postérité en fait un bloc, un objet à étudier comme un tout et non seulement comme mythe particulier. Ce phénomène de « mythification » – en l'occurrence du mythe lui-même – est dû aux réécritures successives que subit le mythe. À première vue, cette réutilisation constamment recommencée semble provoquer une réification du matériau « littéraire » ou plutôt discursif. En réalité, il se produit quelque chose de bien plus intéressant et en rien appauvrissant pour le mythe – ce que la réification pouvait laisser supposer. Plus qu'un récit, le mythe est un discours et même une mise en discours. Il est indissociable de ce mouvement, ce geste de « mise en », et donc de passage à un autre niveau de signification, de représentation. Barthes parle du mythe – résultat de la mythification opérée par le discours – comme d'un « schème sémiologique⁶¹⁶ ». S'emparant du mythe comme support, matière ou seuil de son projet, l'artiste en fait le signifiant d'un nouveau Mythe, auquel un signifié d'un autre ordre vient se greffer.

Le Mythe ne voit effectivement dans la langue, qui est sa matière première,

qu'un total de signes, qu'un signe global, le terme final d'une première chaîne sémiologique. Et c'est précisément ce terme final qui va devenir premier terme ou terme partiel du système agrandi qu'il édifie. Tout se passe comme si le mythe décalait d'un cran le système formel des premières significations⁶¹⁷.

Le mythe – *muthos* – devient le signifiant d'un mythe au carré, le Mythe – qu'on peut orthographier avec une majuscule pour le différencier de la fable. Le sens déjà construit du premier ne se suffit alors plus à lui-même et se voit vidé pour devenir une forme vide que le Mythe va remplir.

613. BARTHES Roland, *Mythologies*, op. cit., p. 227.

614. *Ibid.*, p. 225 a.

615. *Idem.*

616. *Ibid.*, p. 227 a.

617. *Idem.*

C'est la démarche même du compositeur qui « recouvre » ou « souligne » le texte d'une enveloppe sonore – et scénographique si l'on considère ensuite le travail du metteur en scène – et dote par conséquent l'œuvre d'un nouveau sens, un sens second, mythique donc (en l'occurrence dramatico-musical) dans l'acception de Barthes. Toutefois, le sens premier, littéral du texte ne meurt pas, c'est une « mort en sursis⁶¹⁸ » car ce sens reste en réserve, tapi dans l'ombre du Mythe. Il y a une épaisseur. Plus globalement, puisqu'on peut trouver mille images pour « signifier » telle idée, le concept s'avère par conséquent plus pauvre, quantitativement, que le signifiant. En effet, le concept ne fait que se re-présenter. Là réside toute la nécessité de la réécriture. Et c'est là que Barthes rejoint la notion de « non-contemporanéité » du présent de Bloch et sa conception « polyrythmique » de l'histoire⁶¹⁹.

Cette conception laisse entrevoir comment transposer le mythe comme matrice signifiante et formelle à la musique. Tout comme celui-ci était vidé de son sens littéral, la musique, par le chant, destitue le signifié, l'efface, le transcende. Puis elle effectue une re-symbolisation.

Toutefois, la mise en musique du mythe d'Œdipe est une redondance si l'on en croit Barthes dans ses *Fragments d'un discours amoureux*. Il compare l'état dans lequel nous plonge les qualités enchanteresses, ensorcelantes de la voix à un moment de sommeil éveillé qui touche à celui de l'harmonie pré-natale car

nous [y] sommes dans la volupté enfantine de l'endormissement : c'est le moment des histoires racontées, le moment de la voix, qui vient me fixer, me sidérer, c'est le retour à la mère [...]. Dans cet inceste reconduit, tout est alors suspendu : le temps, la loi, l'interdit : rien ne s'épuise, rien ne se veut : tous les désirs sont abolis, parce qu'ils paraissent définitivement comblés⁶²⁰.

C'est pourquoi Œdipe, butant sur une aporie, appelle la subversive Antigone.

3.c. Le son emporte le sens : l'aura de la voix

À l'opéra on assiste à « la défaillance de la parole et de l'ordre signifiant⁶²¹ » arrimée – paradoxalement – à l'ancrage du hors-sens (la musique) dans le sens (le texte musicalisé)⁶²². Le vecteur de notre étude, la voix, peut être étudié, si l'on en croit Lacoue-Labarthe, depuis une multitude de points de vue. Le point de vue rhétorique d'abord qui a pour objets l'énonciation, la diction ou encore la *lexis*. La voix intéresse aussi la théorie musicale,

618. *Ibid.*, p. 229 a.

619. BLOCH Ernst, *Héritage de ce temps*, Paris : Payot, 1978.

620. BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil, 1977, p. 121.

621. POIZAT Michel, *L'Opéra ou le cri de l'ange...*, op. cit., p. 114.

622. Comme dit précédemment (partie 2, introduction).

longtemps polarisée dans l'espace public autour de l'opéra. L'on pense ici à la polémique disputée entre autres par Rousseau et Rameau⁶²³ sur le terrain de *L'Armide* de Lully et qui porte sur la facture du récitatif, à mi-chemin entre parlé et chanté. Mais, toujours selon Lacoue-Labarthe – et c'est à cet endroit particulier que cet objet devient intéressant parce qu'insaisissable – on n'a pas prise sur la voix dans la mesure où elle se

dérob[e], plus fondamentalement, à la partition métaphysique (théorique) qui les sous-tend toujours : sensible/intelligible, matière/forme, corps/esprit, chose/idée, etc. un tel phénomène, en somme, est inthéorisable. Que faire de la voix [...] si ell[e] intéress[e] tout autant l'investissement social, historique, culturel, esthétique, – bref, éthique, au sens rigoureux du mot *êthos* – que la “psyché” ou le désir ou même, comme le veut Barthes, le corps en jouissance ? À quoi, au juste, référer un tel phénomène ? Et comment l'intégrer à la production du sens en général⁶²⁴ ?

L'épure de la musique de Bartholomée consiste en l'économie du discours musical, dépouillé de tout ornement, presque de tout thème. Le narrateur de la *Recherche* déplore ainsi la banalité, l'insignifiance des paroles des auditeurs qui l'entourent :

[...] qu'étaient leurs paroles, qui, comme toute parole humaine extérieure, me laissaient si indifférent, à côté de la céleste phrase musicale avec laquelle je venais de m'entretenir ? [...] je me demandais si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être — s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées — la communication des âmes. Elle est comme une possibilité qui n'a pas eu de suites ; l'humanité s'est engagée dans d'autres voies, celle du langage parlé et écrit. Mais ce retour à l'inalysé [l'audition de la phrase finale de l'andante] était si enivrant qu'au sortir de ce paradis le contact des êtres plus ou moins intelligents me semblait d'une insignifiance extraordinaire. Les êtres, j'avais pu pendant la musique me souvenir d'eux, les mêler à elle⁶²⁵.

Proust nous fait sentir à quel point la rencontre est toujours manquée entre la musique, chargée d'une teneur insensée et la richesse signifiante du texte. La fusion est impossible mais la mise en musique évite de « ramener le symbolique à l'intelligible afin d'en conjurer le pouvoir, le danger, les aléas, la victoire de la civilisation occidentale du *logos* sur le *mythos*, de l'homme théorique sur l'homme tragique⁶²⁶. » Pour ce faire, la stricte nécessité du matériau doit être observée, ainsi que Pierre Boulez le rappelle. Il fustige le recours artificiel à l'ornementation qui induit une rigidité du système par rapport aux phénomènes adjacents, en particulier l'aura. Par « aura », il

[entend] des artifices d'écriture qui se greffent sur des phénomènes principaux et en enrichissent le pouvoir expressif. L'appoggiature, le retard, l'anticipation, sont dans le système tonal, le type même des phénomènes adjacents ; ils ne sont pas purement

623. Voir en particulier ROUSSEAU Jean-Jacques, *Lettre sur la musique française* (1753) et RAMEAU Jean-Philippe, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe* (1754).

624. LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *Le Sujet de la philosophie...*, op. cit., p. 244.

625. PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu. La Prisonnière*, édition de Jean Milly, Paris : Flammarion, 1984, p. 361.

626. ESCAL Françoise, *Aléas de l'œuvre musicale*, Paris : Hermann, 1996, p. XIII.

ornementaux comme un mordant ou un gruppetto, leur importance vient de ce qu'ils sont liés directement à la fonction harmonique en lui apportant une tension qu'un accord ou un enchaînement d'accords seraient bien incapables d'avoir sans cela. On s'est privé d'un très riche territoire lorsqu'on a voulu tout ramener à une entité centrale, les lignes dérivées devant obligatoirement se conformer au modèle sans dérivation possible. On fonctionnait avec un système égalitaire où, en principe, il n'y a plus d'éléments faibles ou forts : ce type de relation s'en trouve aboli. On a privé, en quelque sorte, le son, la ligne de toute possibilité d'avoir une *aura*⁶²⁷.

627. BOULEZ Pierre, *Leçons de musique. Points de repère III. Deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976-1995)*, Paris : Bourgois, 2005, p. 401.

En guise d'ouverture

*Chapitre 9 : Comment se manifeste le ratage de la musique
et du texte ? L'apport de Jacques Lacan et d'Emmanuel
Levinas*

. La voix comme objet

1. Moment de définition

La voix est musique car elle est ce qui reste quand on a retiré le sens au langage. Or le langage sépare puisqu'il rompt l'entente sans parole de la mère avec son enfant. Le non-séparé s'assimile donc à la musique qui, par conséquent, n'est pas un langage. Ce dernier est séparant car il inscrit l'enfant « d'un côté dans l'ouïr, de l'autre dans le sens⁶²⁸ ».

Reconnaître la voix comme un reste revient à la désigner comme un objet. C'est donc implicitement la désigner comme un objet de la pulsion. Or il n'est d'objet que perdu. Ainsi, la relation du sujet à l'objet s'organise autour du manque et c'est ce qui constitue le désir⁶²⁹.

Quand la psychanalyse parle d'objet-voix, ce n'est pas à ces formes “chosifiées” de la voix qu'elle se réfère, même si ces dernières permettent de nous représenter quelques propriétés de la voix comme objet. Non, ce qu'elle décrit, c'est un processus inhérent à tout individu, processus par lequel la voix se constitue comme objet, objet pulsionnel, et comme objet d'emblée perdu de par le processus même de sa constitution, indépendamment de toute réification en un objet de la “réalité” manipulable comme tel, au sens commun du terme⁶³⁰.

La voix n'est pas un simple instrument. Elle est en quelque sorte l'agent-acteur, agissant, de la condensation – comme dans le rêve – du pulsionnel et du symbolique. On peut ainsi lire dans *Le Psychologue surpris* de Theodor Reik qu'à

l'origine, la parole – et je n'entends pas par là la seule parole verbale, mais aussi les sons inarticulés, le langage des gestes et des yeux – n'a été que l'expression d'une pulsion. Ce n'est que par la suite, en se développant à partir d'un tout encore indifférencié, qu'elle est devenue moyen de communication. Dans cette modification et dans d'autres, elle est cependant demeurée fidèle à sa fonction originaire⁶³¹...

L'objet voix fait donc lien entre le verbal et l'infra-verbal et entre pulsion et émotion. La liaison s'opère que le mode de la mobilisation : la voix, c'est du corps qui mobilise le pulsionnel.

2. L'illusion de la complétude

La psychanalyse commence, comme d'ailleurs l'opéra souligne Michel Schneider, « par un écart entre deux langues, l'une qui parle ou pleure, l'autre qui se tait ou n'écoute plus. [...] Par un déchirement entre le désir qui pousse les hommes et l'amour qui anime les femmes⁶³². » Cet écart est accusé, loin d'être comblé, par la voix et par extension par la

628. SCHNEIDER Michel, *Prima Donna...*, op. cit., p. 183.

629. LACAN Jacques, *Le Séminaire. Livre IV: La relation d'objet*, Paris : Seuil, p. 36.

630. POIZAT Michel, op. cit., p. 141.

631. LACQUE-LABARTHE Philippe, « L'écho du sujet », *Le Sujet de la philosophie...*, op. cit., p. 247.

632. SCHNEIDER Michel, *Prima Donna...*, op. cit., p. 16.

musique. Toutes deux ne sont pas des objets ordinaires : elles parlent, certes, ça parle même, mais elles ne renvoient à rien d'autre qu'elles-mêmes. En effet, le langage quotidien vaut, au sens quasi monétaire du terme, quelque chose dont il est une substitution. Au contraire, la voix et la musique, si elles nous émeuvent, ne sont que l'illusion d'une adresse dirigée vers nous.

C'est pourquoi nous avons besoin de poser entre nous et la musique – la voix surtout – des représentations, des mots, des affects. Ce « réel à l'état brut » est ainsi plus maniable, moins dangereux⁶³³.

Ce réel nous affecte comme par hasard ; il n'y a aucune finalité dans l'émission musicale. Michel Schneider en déduit que l'opéra – musique de voix – est une mise à distance « parce que la musique s'y trouve encore, et en position éminente, mais qu'en même temps, il n'est déjà plus question d'elle⁶³⁴. » La voix est le lieu de l'évanouissement du sens, le rapport d'incomplétude de l'homme au monde.

Dans l'ordre ordinaire de la vie, la sonorité, le timbre, les intervalles de la voix qui nous parle sont comme effacés derrière la signification de ce qu'elle nous dit, mais la signification dès que notre écoute se porte vers la voix en elle-même. C'est sur cette disjonction entre le sens et la jouissance, entre le signifié intellectuel et la matérialité signifiante que repose l'attrait de l'opéra⁶³⁵.

Et c'est sous la forme d'une disjonction que s'exprime notre incomplétude, donnée première de notre condition. Cette incomplétude, autrement dit l'impensé de la complétude, est pour nous le réel, impensable et non-symbolisable car hors langage. Le réel opère à la manière d'un appel d'air et notre existence est tendue vers la recherche, interminable, d'une forme de complétude. Nous demeurons donc dans l'illusion de la complétude souhaitée, introjectée, qui occulte le réel de l'incomplétude et en fait un impensé. L'illusion permet l'oubli du réel et génère une réalité de compromis. Au sein de cette économie psychique mue par la dialectique du manque et du comblement du manque, la voix émerge sous l'effet d'une condensation⁶³⁶. Elle résulte en effet de la tentative de souder cette disjonction qui prend la forme d'une conjonction corps-pulsion-langage. Elle est donc elle aussi une illusion et ce à double titre. Premièrement, elle est le produit « consistant » d'une conjonction asymptotique. Et deuxièmement, elle est un objet théorique, une fiction. Elle est encore à la fois le moteur et le support de l'opéra, impliquée qu'elle est dans le circuit du plaisir de l'auditeur-

633. *Ibid.*, p. 170.

634. *Idem.*

635. *Ibid.*, p. 15.

636. La condensation est « un des modes essentiels du fonctionnement des processus inconscients : une représentation unique représente plusieurs chaînes associatives à l'intersection desquelles elle se trouve. Du point de vue économique, elle est alors investie des énergies qui, attachées à ces différentes chaînes, s'additionnent sur elle. » voir « condensation » dans LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Baptiste, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit.

spectateur. Michel Schneider repère dans ce dialogue du tout et de la partie la justification même du genre de l'opéra :

Seul « l'art total » unifie dans l'illusion le corps démembré par ses pulsions. [...] l'opéra se donne pour but la jouissance du tout et pour moyen le plaisir du partiel⁶³⁷.

3. *De l'accusation à la renaturalisation de l'arbitraire du signe*

Malgré ce pouvoir de condensation, la voix n'en subsume pas pour autant l'opéra – et tout ouvrage lyrique en général – en un concept clair et distinct. Elle n'en accuse que davantage la coupure qui réside entre les mots et les choses.

Comment l'en-soi du son, ce que j'appelle ainsi, le lointain, le totalement non-verbal dans l'appréhension des bruits du monde, peut-il se faire entendre en musique alors que, semble-t-il, une écoute formalisée, et souvent éduquée – « savante », dirait Rimbaud avec nostalgie – y est souvent aux commandes⁶³⁸ ?

Est ici formulée en forme de question l'ambiguïté de l'action de la voix. Elle est simultanément affirmation et réduction de la discrédence fondamentale. La convention du chant à l'opéra met en sur-brillance l'arbitraire du signe tout en l'abolissant dans l'illusion de l'identité du texte et de la partition. La mise en musique d'un texte apparaît comme la tentative de naturaliser le lien signifiant/signifié ; ou plus exactement de le re-naturaliser en revenant, conformément à l'utopie rousseauiste, à une origine fusionnelle et mythique d'une langue-musique. Cette tentative est évidemment paradoxale. En même temps qu'elle les relie, la musique, à travers le chant, dilue toute possibilité de signification pleine et entière puisque dans le chant, on assiste à « la défaillance de la parole et de l'ordre signifiant⁶³⁹ ». Une défaillance qui provient de l'ancrage du hors-sens (la musique) dans le sens (le texte musiqué). Néanmoins, il ne semble pas usurper de considérer cette opération – la mise en musique – comme la possibilité en acte d'une réconciliation de l'homme avec le monde au sein d'une communauté humaine. Bauchau nous y invite car, ainsi que nous venons de le démontrer, l'art, c'est-à-dire métonymiquement le chant, tient un rôle d'adjuvant narratif dans la transformation psychologique des personnages ; et simultanément il est le symbole de cet accomplissement, ce que le devenir-opéra des romans fait apparaître explicitement. On peut ainsi considérer que le rapport du poète à la musique – et donc peut-être inversement de la musique, « solidaire du langage conceptuel », à la poésie – tient à

637. SCHNEIDER Michel, *Prima Donna...*, op. cit., p. 176.

638. BONNEFOY Yves, op. cit., p. 51.

639. POIZAT Michel, op. cit., p. 114

la possibilité de prêter attention à l'outre-langage, à ce lointain dans le son qui suscite l'éveil de la vocation poétique, même si celle-ci ne se déclare vraiment, spécifiquement, que dans un retour au langage d'abord dénié⁶⁴⁰.

L'absence de lien « naturel », autrement dit le caractère conventionnel et arbitraire du lien entre signifié et signifiant, est la garantie, par le manque ainsi créé, de la reconduction infinie du désir le long de la chaîne des signifiants. Et bien qu'elle ne le comble jamais, on peut reconnaître à la musique une propension à vouloir combler l'écart irréductible entre les mots et les choses, l'homme et le monde, en proposant un accord, c'est-à-dire l'illusion de la complétude. Repérant chez Beckett une « fonction simultanément sublime et dérisoire des mots [capturée] par la prose, très loin de toute intention réaliste ou représentative⁶⁴¹ », Badiou comprend que

Dans sa fonction séparatrice, la lettre nous annonce ce qu'il faut négliger pour se tenir en face de ce qui peut valoir⁶⁴².

Ce qui vaut, c'est le désir. Antigone, qui refuse de céder sur son désir, le vocalise – le procédé n'est pas anodin – en un cri.

. La scène : voix et visage en rapport d'« autrement qu'être »

1. De la voix au visage en passant par la peau

1.a. Des liens entre voix et peau

Pourquoi dans le mythe grec écorche-t-on le musicien [Marsyas] ? Pour aller derrière le visage. Parce que la musique s'introduit inexplicablement, invisiblement, aussitôt, derrière la surface. [...] Il n'y a pas de visage ni d'humanité dans la musique⁶⁴³.

La relation tantôt métonymique (la partie pour le tout), tantôt métaphorique (le tout moins la partie) de l'objet au sujet rappelle que la voix se détache non seulement du sens mais encore du sujet lui-même quand il chante. En situation d'écoute, cette relation se retrouve encore entre l'auditeur-spectateur et le chanteur. Pour le premier, la « voix est un morceau de l'autre qui vient se ficher dans [son] intérieur⁶⁴⁴ ». La voix traverse.

Marsyas a été puni – écorché vif plus précisément – pour avoir charmé ses auditeurs en jouant de la flûte, celle-même qu'Athéna avait abandonnée suite aux moqueries d'Aphrodite et Héra. Contrairement à la lyre, qui permet de chanter en s'accompagnant, laissant une place

640. BONNEFOY Yves, *op. cit.*, p. 38.

641. BADIOU Alain, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris : Pluriel, 2011, p. 6.

642. *Ibid.*, p. 17.

643. QUIGNARD Pascal, *Vie secrète*, Paris : Gallimard, 1998, p. 334-5.

644. SCHNEIDER Michel, *Prima Donna...*, *op. cit.*, p. 178.

au langage, la flûte nécessite le souffle – tel un prolongement vocal – qui déforme le visage en lui donnant un aspect phallique. Voix et peau sont liées dans ce mythe et renvoient à la thématique de l'état fusionnel de l'avant-séparation d'avec la mère. Le refus du langage est synonyme de celui de la séparation à laquelle on accède par la prise de conscience du moi-peau, cette enveloppe corporelle qui délimite le sujet de son environnement. La sanction d'écorchement punit le refus en retirant violemment à Marsyas cette peau dont il niait métaphoriquement la fonction séparante avec sa flûte.

1.b. Du regard à la voix

La peau entretient donc avec la voix une relation de contiguïté. De manière analogue, le regard semble jouer un rôle non négligeable dans la problématique soulevée par la voix au sein de l'opéra, plus précisément à l'échelle de l'histoire des livrets d'opéra⁶⁴⁵. On observe en effet un passage du regard, thème incarné par Orphée, à la voix, incarnée chez Bauchau et Bartholomée par Œdipe et surtout Antigone. Porté sur la scène du théâtre lyrique, le mythe d'Orphée permet, après avoir thématiqué l'impossible fusion avec l'être aimé via le regard, de présenter le chant comme la musique du désir – puisque le désir, infini, ne consiste que le ratage perpétuel de son objet. Si l'on en croit Maurice Blanchot, le regard « consacre le chant⁶⁴⁶ ». Il fallait qu'Eurydice meure afin d'activer le désir et de susciter le chant.

Maurice Blanchot a montré que la descente d'Orphée aux Enfers répondait au désir de *voir* la mort. Son ultime regard tue une deuxième fois celle qu'il voulait faire renaître. Il rend à jamais impossible son amour et voue le chant à la déploration et à l'errance⁶⁴⁷.

Cette errance est littéralement illustrée chez Bauchau sous la forme d'une véritable traversée du désert d'Œdipe. Mais Antigone l'interrompt en transformant la lamentation lyrique en espérance. C'est la lucidité d'Antigone, héritage de la cécité devenue clairvoyante d'Œdipe, qui dote la voix de cette puissance nouvelle.

Dans l'*Œdipe sur la route* de Bartholomée, l'écoute aussi « se retourne ». Elle est sans cesse tendue vers la musique qui vient de s'écouler en raison du travail de mémoire spécifique induit par la répétition des caractères musicaux. La partition épouse l'idée d'enquête attachée à la tragédie *Œdipe roi*, corollaire de l'idée de transformation du héros dans le récit bauchalien, et crée une image musicale de l'errance du personnage principal. La

645. Se joue ici la même bascule que celle identifiée par Lacoue-Labarthe en philosophie du modèle du visible vers celui de l'audible qui met fin à la métaphysique de l'identité.

646. BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955, p. 232.

647. CASTARÈDE Marie-France, *Les Vocalises de la passion...*, op. cit., p. 27.

partition de *La Lumière Antigone* enraye quant à elle cette errance. Au troisième acte, Hannah répète certes textuellement les mots prononcés par Antigone au premier acte mais pour mieux s'en démarquer et inventer sa propre musique, une séquence de blues.

2. *Levinas et le son comme subversion*

Dans *La Lumière Antigone*, l'auditeur est délivré de cette double écoute exigeante, attentive au flux musical présent et requise par la mémoire des motifs précédemment entendus. Elle crée un présent perpétuel qui abolit le temps, ou du moins *contemporéanise* le passé et le présent, voire également le futur. À cet égard, l'importance accordée aux silences, qui répond au plein du discours d'*Œdipe sur la route*, est éloquente car ces hiatus ponctuels soulignent la pluralité des temps. C'est le sens de la parataxe dans *La Lumière Antigone*.

Cette discontinuité, ce clignotement, ce « scintillement » que laisse filtrer le texte, ils sont – remarquablement – *concertés* : le « sujet » du livre, c'est bien le dessaisissement de la signification, et donc l'aménagement, de phrase en phrase, des interstices, ou (pour reprendre un mot levinassien) des « entre-temps » par lesquels s'insinuera la transcendance⁶⁴⁸.

L'écriture spécifique de ce second opus d'après Bauchau réalise le *credo* de Levinas, qui consiste dans « le passage au temps de l'Autre⁶⁴⁹ », et qu'Antigone fait sien.

Renoncer à être le contemporain du triomphe de son œuvre, c'est entrevoir ce triomphe dans un *temps sans moi*, viser ce monde-ci sans moi, viser un temps par-delà l'horizon de mon temps : eschatologie sans espoir ou libération à l'égard de mon temps⁶⁵⁰.

Dans le roman, elle le met en œuvre dans sa recherche d'une conjonction entre conduite éthique, son action dans la ville à rebours des valeurs guerrières de ses frères et de Créon, et activité esthétique déclinée en pratiques de la sculpture et de l'arc entre autres. Dans l'opéra, elle illustre de façon encore plus patente la nécessité de la déprise de soi pour se dédier à l'autre-à-venir. Cette déprise ne peut efficacement s'expliquer que si l'on sort du schème philosophique traditionnel qui valorise la vue sur l'ouïe. Levinas découvre effectivement dans le son et

dans la conscience comprise comme audition – une rupture du monde toujours achevée de la vision et de l'art. Le son, tout entier, est retentissement, éclat, scandale. Alors que dans la vision une forme épouse le contenu et l'apaise, le son est comme le débordement de la qualité sensible par elle-même, l'incapacité où se trouve la forme de tenir son contenu – une véritable déchirure dans le monde – ce par quoi le monde

648. CHARLES Daniel, « Éthique et esthétique dans la pensée d'Emmanuel Levinas », *Noesis* [En ligne], mars 2000, <http://noesis.revues.org/12> (consulté le 27 janvier 2015).

649. LEVINAS Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, op. cit., p. 42.

650. *Idem*.

qui est ici prolonge une dimension inconvertible en vision. C'est par là que le son est symbole par excellence – dépassement du donné. Si cependant il peut apparaître comme un phénomène, comme ici – c'est que sa fonction de transcendance ne s'impose que dans le son verbal⁶⁵¹.

Ici encore, l'invite à tendre l'oreille de la métaphore sonore s'articule à une présence visible et charnelle, celle du visage. Dans sa réflexion éthique, Levinas « part de la rupture que provoque l'assignation venue du visage d'autrui⁶⁵². » S'ouvre alors un champ de subversion car d'après Daniel Charles, Levinas réclame « que la poésie (ou la musique du verbe) se mette en devoir de transformer “les mots, indices d'un ensemble, moments d'une totalité, en signes délivrés perçant les murs de l'immanence, dérangeant l'ordre⁶⁵³”⁶⁵⁴ »

Grâce à la fertilisation du langage par la musique et sa mise en valeur de la part signifiante, la voix chantée permet cette délivrance du tout. Cette dernière est donc, dans le champ du sonore, l'équivalent du visage dans le champ du visible, c'est-à-dire altérité irréductible.

3. De l'urgence de la lucidité

L'altérité nous engage à la lucidité qui consiste à poser les bonnes questions. Sa nature irruptive force la suspension temporaire du double exercice favori de la raison, nommer et classer. Le visage, la voix empêchent de commencer par définir des mots-érigés-arbitrairement-en-concepts alors que la question de leur désignation, donc de leur existence dans la pensée, est le premier problème qui doit se poser. Il faut affirmer, avec Lacoue-Labarthe, le nécessaire détour par la question des conditions de possibilité.

Vous voulez dire que nous ne serions toujours pas sortis du romantisme ? – Au fond oui, bien que je reconnaisse que ce n'est pas le genre de chose qu'on puisse – ou qu'il faille – dire simplement. — Pourquoi ? — Parce que – je vais être sans nuances : au plus près (c'est-à-dire au plus loin) de ce discours *moderne* sur la littérature ou la poésie, qui procède toujours de la question : Comment faire ? Ou : Que faire ? (parce que le « poétique » est perdu, il a fallu en faire son deuil), et qui engendre toujours une littérature – *la* littérature, dans son concept désormais reçu – comme procès d'auto-réflexion et d'auto-engendrement, œuvre-sujet, il y a un autre discours, non moins moderne, qui s'écarte cependant du moderne en ce qu'il pose plus explicitement la question : À quelle condition la littérature est-elle (encore) possible ? Et, en ce que, posant cette question, il s'en dégage d'un mouvement de retrait, d'un pas en arrière au fond décisif, pour se demander : Cette question elle-même est-elle possible⁶⁵⁵ ?

651. LEVINAS Emmanuel, « La transcendance des mots : à propos des Biffures », *Hors sujet*, Montpellier : Fata Morgana, 1987, p. 219.

652. FAESSLER Marc, « Kénose », *Pardès*, 2007/1, n° 42, p. 143-153, p. 147.

653. LEVINAS Emmanuel, « Le regard du poète », dans *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1975, p. 39.

654. CHARLES Daniel, « Éthique et esthétique dans la pensée d'Emmanuel Levinas », art. cit.

655. BÉNÉZET Mathieu et LACOE-LABARTHE Philippe, « L'intimation », *Lignes*, 2012/2, n° 38, p. 77-88, p. 86.

Peut-on inscrire Bauchau dans ce sillon de la littérature en « retrait » de la modernité ? Il semble évident qu'il ne cherche pas la radicalité dans son écriture. La radicalité est bien plutôt dans le sujet, particulièrement dans son roman *Antigone* où le cri thématise l'effraction du corps dans le politique et pose la question de la possibilité de la littérature aujourd'hui. Du fait de la place du cri à l'une des extrémités du continuum vocal, on rappellera, au terme de cette étude, que la voix est le garant médiateur de l'équilibre entre pulsion et symbolisation. Être sensible à la juste expression de sa voix, de *la* voix, c'est avoir chevillé à l'inspiration artistique la conscience d'un nécessaire rapport originaire au monde. Un rapport qui s'évertue à être chaque fois neuf, débarrassé des significations préexistantes et de l'injonction à l'imitation.

Loin de nous l'idée de mettre au jour dans les romans de Bauchau un quelconque geste critique et à y reconnaître l'absolue rencontre d'une théorie faite roman et inversement. Il y a certes chez Bauchau une « actualité du romantisme⁶⁵⁶ » d'Iéna. Mais il ne faut pas en déduire, en s'appuyant sur le cri de révolte et de jouissance de son *Antigone*, que sa littérature prend la forme d'une « recherche exclusive de sa propre identité [en] dégageant l'espace de ce que nous appelons aujourd'hui, d'un mot que les Romantiques affectionnaient tout particulièrement, la “théorie”⁶⁵⁷. » Bauchau entre là directement en résonance avec Lacoue-Labarthe et Nancy lorsque ceux-ci tempèrent leur « plaisir de [se] reconnaître dans le romantisme⁶⁵⁸ ».

[...] nous avons tous conscience de la *Crise* et nous sommes tous persuadés qu'il faut « intervenir » et que le moindre texte est immédiatement « opératoire » ; nous pensons tous que le politique passe, comme si cela allait de soi, par le littéraire (ou le théorique) : le romantisme est notre *naïveté*.

Cela ne veut pas dire qu'il soit notre erreur. Mais qu'il est nécessaire de discerner la nécessité de la compulsion répétitive. C'est pourquoi il y a, dans ce livre, une exigence. Cette exigence, nous ne voudrions pas la dire « critique », justement. Tout au plus aimerions-nous la dire de « vigilance ». Nous savons très bien qu'on ne peut guère donner congé au romantisme (on ne congédie pas une naïveté). On peut tout de même, ce n'est pas une tâche surhumaine, faire preuve d'un minimum de lucidité. Par les temps qui courent, c'est déjà beaucoup⁶⁵⁹.

656. LACOUÉ-LABARTHE Philippe et NANCY Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris : Seuil, 1978, p. 26.

657. *Ibid.*, p. 27.

658. *Ibid.*, p. 27-28.

659. *Idem*.

Bibliographie

Sources œuvres

. Tragédies, romans et livrets

BAUCHAU Henry, *Œdipe sur la route*, Arles : Actes Sud, 1990.

BAUCHAU Henry, *Antigone*, Arles : Actes Sud, 1997.

BAUCHAU Henry, *Œdipe sur la route. Livret d'Henry Bauchau. Opéra en quatre actes*, Arles : Actes Sud, 2003.

BAUCHAU Henry, *La Lumière Antigone. Poème pour le livret de l'opéra de Pierre Bartholomée*, Arles : Actes Sud, 2009.

BOLLACK Jean, *La Naissance d'Œdipe. Traduction et commentaires d'Œdipe roi*, Paris : Gallimard, 1995.

SOPHOCLE, *Antigone*, traduction et postface de Florence Dupont, Paris : L'Arche, 2007.

. Écrits divers

BARTHOLOMÉE Pierre, « Des voix, des mots, des chants. Quelques réflexions très en survol pour *Lettres en voix* ».

BAUCHAU Henry, « Dépendance amoureuse du poème », *Les Cahiers du Grif*, n° 31, 1985, p. 77-78.

BAUCHAU Henry, *L'écriture et la circonstance*, Louvain-la-Neuve : Université catholique de Louvain, 1988.

BAUCHAU Henry, *Jour après jour. Journal d'Œdipe sur la route (1983-1989)*, Arles : Actes Sud, 2003 [1992].

BAUCHAU Henry, *Journal d'Antigone (1989-1997)*, Arles : Actes Sud, 1999.

BAUCHAU Henry, *La blessure qui guérit*, entretiens avec Edmond Blattchen, Liège : Alice Editions, 1999.

BAUCHAU Henry, *L'écriture à l'écoute. Essais réunis et présentés par Isabelle Gabolde*, Arles : Actes sud, 2000.

BAUCHAU Henry, *Passage de la Bonne-Graine. Journal (1997-2001)*, Arles : Actes Sud, 2002.

BAUCHAU Henry, *Poésie complète. Édition revue et corrigée par l'auteur et Marie Donzel*, Arles : Actes Sud, 2009.

. Partitions et enregistrements

BARTHOLOMÉE Pierre, *Œdipe sur la route. Opéra en quatre actes*, Valenciennes : Musica scripta, 2002.

BARTHOLOMÉE Pierre, *La Lumière Antigone (nouvelle version). Opéra en trois actes*, Villeneuve d'Ascq : Quindicesima, 2012.

Théâtre de la Monnaie, Bruxelles, captations des créations des deux opéras (resp. le 7 mars 2003 et le 17 avril 2008).

Temple allemand, La Chaux-de-Fonds, captation de la nouvelle production de *La Lumière Antigone* (le 22 septembre 2012).

Études sur l'œuvre de Henry Bauchau

. Travaux universitaires

SERVAIS Jeanne, « De la musicalité de l'écrivain Henry Bauchau à la musique du compositeur Pierre Bartholomée. Étude des trois œuvres issues de la collaboration de ces deux artistes : *Le Rêve de Diotime*, *Œdipe sur la route* et *La Lumière Antigone* », WATTHÉE-DELMOTTE Myriam et VAN WYMEERSCH Brigitte (dir.), soutenu en 2012 à l'Université Catholique de Louvain.

. Monographies

AMMOUR-MAYEUR Olivier, *Henry Bauchau. Une écriture en résistance*, Paris ; Budapest ; Kinshasa : L'Harmattan, 2007.

HENROT Geneviève, *Henry Bauchau poète. Le vertige du seuil*, Genève : Droz, 2003.

LEFORT Régis, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Paris : Honoré Champion, 2007 (voir en particulier la quatrième partie intitulée « Le chant, la danse, le sacré », p. 257-338).

SURMONTE Emilia, *Antigone, la Sphinx d'Henry Bauchau*, Bruxelles : P.I.E. P. Lang, 2011.

WATTHÉE-DELMOTTE Myriam, *Henry Bauchau : Œdipe sur la route*, Bruxelles : Éditions Labor, 1994.

WATTHÉE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau*, Paris ; Montréal ; Turin : L'Harmattan, 2001.

WATTHÉE-DELMOTTE Myriam, *Bauchau avant Bauchau : en amont de l'œuvre littéraire*, Louvain-la-Neuve : Académia-Bruylant, 2002.

WATTHÉE-DELMOTTE Myriam, *Henry Bauchau sous l'éclat de la Sibylle*, Arles : Actes Sud, 2012.

. Ouvrages collectifs

DUCHENNE Geneviève, DUJARDIN Vincent et WATTHÉE-DELMOTTE Myriam (dir.), *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, Bruxelles : le Cri, 2008.

FRATTA Anna Soncini (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une œuvre*, atti del Centro studi sulla letteratura belga di lingua francese, terzo seminario internazionale, Noci (8-10 novembre 1991), Bologna : CLUEB, 1993.

HALEN Pierre, MICHEL Raymond et MICHEL Monique (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, actes du colloque international de Metz (6-8 novembre 2002), Bern : P. Lang, 2004.

MAYAUX Catherine et WATTHÉE-DELMOTTE MYRIAM (dir.), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, actes du colloque de Cergy-Pontoise (8-10 mars 2007), Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2009.

NEUSCHÄFER Anne et QUAGHEBEUR Marc (dir.), *Les constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle (21-31 juillet 2001), Bruxelles : A.M.L., 2003.

WATTHÉE-DELMOTTE Myriam (dir.), *Henry Bauchau. La parole précaire*, Bruxelles : Éditions la Maison d'à côté, 2010.

WATTHÉE-DELMOTTE Myriam et POIRIER Jacques (dir.), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau. Les voix de l'altérité*, actes du colloque de Louvain-la-Neuve et Dijon (18-20 octobre 2004), Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2006.

. Chapitre d'ouvrages collectifs

BASTESIN Sara, « Itinéraires génétiques du corps chez Henry Bauchau », dans GIRARDINI Elisa et HENROT Geneviève (dir.), *Le Corps à fleur de mots*, Padova : Unipress, 2004, p. 113-133.

. Revues

MAYAUX Catherine et WATTHÉE-DELMOTTE MYRIAM (dir.), *Henry Bauchau et les arts*, n° 2, *Revue internationale Henry Bauchau*, actes de la journée d'études du 17 juin 2009 à l'Université de Cergy-Pontoise, Louvain-la-Neuve : Presses universitaires de Louvain, 2009.

MAYAUX Catherine et WATTHÉE-DELMOTTE MYRIAM (dir.), *L'ancrage suisse*, n° 3, *Revue internationale Henry Bauchau*, Louvain : Presses universitaires de Louvain, 2010.

MAYAUX Catherine et WATTHÉE-DELMOTTE MYRIAM (dir.), *Le temps du créateur*, n° 5, *Revue internationale Henry Bauchau*, volume du centenaire de la naissance de l'écrivain, Louvain-la-Neuve : Presses universitaires de Louvain, 2013.

. Articles de revues

CORNUZ Odile, « L'écriture du cri chez Henry Bauchau », *Revue internationale Henry Bauchau. L'ancrage suisse*, n° 3, 2010, p. 150-161.

COUTAZ Nadège, « Suivre le pas d'Ismène. Une alternative à la temporalité tragique », *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, volume du centenaire de la

naissance de l'écrivain, Louvain-la-Neuve : Presses universitaires de Louvain, n° 5, 2013, p. 115-127.

MILLOIS Jean-Christophe et DESTREMAU Lionel, « Entretien avec Henry Bauchau », *Prétexte*, n° 10, *Littératures contemporaines. Spécial Belgique*, été 1996, p. 25-29.

VAN WYMEERSCH Brigitte et WATTHÉE-DELMOTTE Myriam, « Bauchau et Bartholomée : du roman à l'opéra », dans *Textyles*, n° 26-27 : « Musique et littérature », dossier dirigé par L. BROGNIEZ et P. PIRET, 2005, p. 116-125.

Études sur l'œuvre de Pierre Bartholomée

SERVAIS Jeanne, *op. cit.*

WANGERMÉE Robert (dir.), *Pierre Bartholomée. Parcours d'un musicien*, Wavre : Mardaga, 2008.

Études sur la voix

. Monographies

ASSOUN Paul-Laurent, *Le regard et la voix : leçons de psychanalyse*, Paris : Anthropos/Économica, 2013 [1995].

BAAS Bernard, *De la Chose à l'objet. Jacques Lacan et la traversée de la phénoménologie*, Louvain-Paris : Peeters-Vrin, 1998 (en particulier l'essai intitulé « Lacan, la voix, le temps »).

BAAS Bernard, *La Voix déliée*, Paris : Hermann, 2010.

BARTHES Roland, *Le grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*, Paris : Seuil, 1981.

BLANC Élisabeth et VIVÈS Jean-Michel (dir.), *L'opéra et le désir : passe et impasse de la voix*, Paris ; Budapest ; Torino : l'Harmattan, 2004.

BLANCHOT Maurice, *Une Voix venue d'ailleurs*, Paris : Gallimard, 2002.

BOSSIS Bruno, MASSON Marie-Noëlle et OLIVE Jean-Paul (dir.), *Le modèle vocal : la musique, la langue, la voix*, actes du colloque de Rennes (10-11 décembre 2004), Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007.

CASTARÈDE Marie-France, *La Voix et ses sortilèges*, Paris : Les Belles lettres, 1987.

CASTARÈDE Marie-France, *Les Vocalises de la passion. Psychanalyse de l'opéra*, Paris : Armand Colin, 2002.

CASTARÈDE Marie-France et KONOPCZYNSKI Gabrielle (dir.), *Au commencement était la voix*, actes du colloque international de Besançon « La voix dans tous ses états » (7-8 novembre 2003), Ramonville-Saint-Agne : Éditions Érès, 2005.

CHARLES Daniel, *Le temps de la voix*, Paris : Jean-Pierre Delarge, 1978.

CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Paris : Éditions de l'Étoile, 1982.

COHEN-LEVINAS Danielle, *La voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres*, Paris : Vrin, 2006 [1987].

COLLOMB Michel (dir.), *Voix et création au XX^e siècle*, actes du colloque de Montpellier (26-28 janvier 1995), Paris : Honoré Champion, 1997.

CORNUT Guy, *La Voix*, Paris : Presses universitaires de France, Collection : Que sais-je ? n° 627, 1993.

DERRIDA Jacques, *La Voix et le phénomène*, Paris : PUF, 1967.

FÓNAGY Ivan, *La Vive voix. Essais de psycho-phonétique*, préf. de Roman Jakobson, Paris : Payot, 1991.

GAUDEMAR Martine de, *La Voix des Personnages*, Paris : Les Éditions du Cerf, 2011 (en particulier le chapitre intitulé « Les objets causes du désir », p. 338-351).

GAUDEMAR Martine de (dir.), *Les plis de la voix*, Limoges : Lambert-Lucas, 2013.

GUTMANN Annie et SULLIVAN Pierre (dir.), *Le visage et la voix*, actes du colloque de Cerisy-La-Salle (29 juin-6 juillet 2002), Paris : In press, 2004.

HIRT André, *La Grâce désaccordée*, Paris : Kimé, (en particulier le chapitre intitulé « De la voix au portrait »).

JAMAIN Claude (dir.), *La voix sous le texte*, actes du colloque d'Angers (4-5 mai 2000), Angers : Presses de l'Université d'Angers, 2002.

JAMAIN Claude, *Idée de la voix. Études sur le lyrisme occidental*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2004.

LÉCROART Pascal et TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique, *Éclats de voix : l'expression de la voix en littérature et en musique*, Paris : L'Improviste, 2005.

LEW René et SAUVAGNAT François, *La Voix*, actes du colloque d'Ivry (23 janvier 1988), Paris : la Lysimaque, 1989.

NANCY Jean-Luc, *Le Partage des voix*, Paris : Galilée, 1982.

NANCY Jean-Luc, *Vox clamans in deserto*, Paris : Furor, 1990.

POIZAT Michel, *L'Opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris : Métailié, 1986.

RABATÉ Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris : José Corti, 1999.

SCHNEIDER Michel, *Prima Donna. Opéra et inconscient*, Paris : Odile Jacob : 2001.

VASSE Denis, *L'Ombilic et la voix : deux enfants en analyse*, Paris : Seuil, 1974.

WAJCMAN Gérard, *Voix ; suivi de Chut !*, Caen : Nous, 2012.

. Numéros de revues

COLLOT Michel et DELAS Daniel (dir.), *Ritm*, n° 9, « Le Regard et la Voix. Rythme et écriture IV », Nanterre : Université Paris X, 1995.

Champ Psychosomatique, n° 48, « La voix », avril 2007

DESSONS Gérard (dir.), *La Licorne*, « Penser la voix », n° 41, Poitiers : UFR Langues Littératures Poitiers, 1997.

Le Nouveau Recueil, n° 35, « Écrire la voix », Seyssel : Champ Vallon, juin-août 1995, p. 49-136.

Poétique, n° 102, « La parole et la voix », Paris : Seuil, avril 1995, p. 131-192.

. Article de revue

CASTARÈDE Marie-France, « Métapsychologie de la voix », *Champ psychosomatique*, « La voix », avril 2007, n° 48, p. 7-21.

Études musicales

. Monographies

ADORNO Theodor W., *Essai sur Wagner*, Paris : Gallimard, 1966.

BARRAQUÉ Jean, *Debussy*, édition révisée et mise à jour par François Lesure, Paris : Seuil, 1994.

BOULEZ Pierre, *Leçons de musique. Points de repère III. Deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976-1995)*, Paris : Bourgois, 2005.

CLÉMENT Catherine, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris : Grasset, 1984.

ESCAL Françoise, *Aléas de l'œuvre musicale*, Paris : Hermann, 1996.

GRABÓCZ Márta, *Musique, narrativité, signification*, Paris : L'Harmattan, 2009.

KINTZLER Catherine, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris : Minerve, 1988.

TADIÉ Jean-Yves, *Le Songe musical. Claude Debussy*, Paris : Gallimard, 2008.

ŽIŽEK Slavoj, *La seconde mort de l'opéra*, traduit de l'anglais par Geneviève Brzustowski, Belval : Circé, 2006.

. Chapitres de monographies

ADORNO, Theodor W., « Parataxe », dans *Notes sur la littérature*, Paris : Flammarion, 1984.

ADORNO Theodor W., « L'image-monde du *Freischütz* », *Moments musicaux*, traduction et commentaires de Martin Kaltenecker, Genève : Contrechamps, 2003.

ADORNO Theodor W., « Les *Contes d'Hoffmann* à travers les motifs d'Offenbach », *Moments musicaux*, traduction et commentaires de Martin Kaltenecker, Genève : Contrechamps, 2003, p. 35-38.

ADORNO Theodor W., « Alban Berg » dans *Figures sonores. Écrits musicaux 1*, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín avec la collaboration de Claude Maillard, Contrechamps, 2006.

. Chapitre d'ouvrages collectifs

BONNET Antoine, « Le choix d'un poème(t)e. De la mise en musique à l'essai musical », dans *Le Choix d'un poème. La poésie saisie par la musique*, BONNET Antoine et MARTEAU Frédéric (dir.), Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 9-28.

BONNET Antoine, « Cinéma, musique. Lecture musicienne de Deleuze », dans CRITON Pascale et CHOUVEL Jean-Marc (dir.), *Gilles Deleuze : la pensée-musique*, Paris : CDMC, 2015, p. 81-91.

. Articles de revues

BOSSIS Bruno, « Le dialogue de la voix et des machines dans les musiques à dispositif technologique, d'hier à aujourd'hui », *Analyse musicale*, n° 51, p. 23-37, septembre 2004.

BOUCOURECHLIEV André, « Contrepoint », *Preuves*, n° 188, oct. 1966.

DELAPLACE Joseph, « Jeux de Claude Debussy : le présent paradoxal d'une "étude de mouvement" », *Musurgia* XVII/2, 2010, p. 41-69.

Autres études

. Monographies

ARISTOTE, *Œuvres*, édition publiée sous la direction de Richard Bodéüs, Paris : Gallimard, 2014.

ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris : Klincksieck, 1995.

ADORNO Theodor W. et HORKHEIMER Max *La Dialectique de la raison*, Gallimard, 1974.

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : Corti, 1993.

BADIOU Alain, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris : Pluriel, 2011 [1995].

BAILLY Jean-Christophe, *Le Champ mimétique*, Paris : Seuil, 2005.

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil, 1977.

BARTHES Roland, *L'Obvie et l'Obtus*, Paris : Seuil, 1982.

BARTHES Roland, « La mythologie aujourd'hui », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris : Seuil, 1984.

BARTHES Roland, *Mythologies*, édition illustrée établie par Jacqueline Guittard, Paris : Seuil, 2010 (en particulier l'essai intitulé « Le mythe aujourd'hui »).

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dans *Œuvres 2. Poésie et révolution*, traduction de Maurice de Gandillac, Paris : Denoël, 1971.

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages (1927-1940)*, Paris : Le Cerf, 1993.

BERGERET Jean (dir.), *Psychologie pathologique : théorique et clinique*, Issy-les-Moulineaux : Elsevier Masson, 2012 (onzième édition).

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955.

BLOCH Ernst, *Héritage de ce temps*, Paris : Payot, 1978.

BLOCH Ernst, *Briefe II*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1985.

BONNEFOY Yves, *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Paris : Galilée, 2007.

CAMUS Albert, *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

CASSIRER Ernst, *Écrits sur l'art*, Paris : Éditions du Cerf, 1995.

CHALIER Catherine, *Figures du féminin. Lecture d'Emmanuel Lévinas*, Paris : La Nuit surveillée, 1982.

CIXOUS Hélène et CLÉMENT Catherine, *La Jeune Née*, Paris : Union Générale d'Éditions, 1975.

DERRIDA Jacques, *De la Grammatologie*, Paris : Éditions de Minuit, 1967.

DUPONT Florence, *Le Plaisir et la loi. Du « Banquet » de Platon au « Satiricon »*, Paris : Maspero, 1977.

DUPONT Florence, *L'Insignifiance tragique. Les Choéphores d'Eschyle, Électre de Sophocle, Électre d'Euripide*, Paris : Gallimard, 2001.

DUROUX Françoise, *Antigone encore. Les femmes et la loi*, Paris : Côté-Femmes, 1993.

FÉDIDA Pierre, *Crise et contre-transfert*, Paris : PUF, 2009 [1992] (en particulier le chapitre intitulé « Rêve, visage et parole. Le rêve et l'imagination de l'interprétation », p. 111-141).

FINCK Michèle et WERLY Patrick (dir.), *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2013.

FRANGNE Pierre-Henry, *La Négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art, 1860-1905*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005.

FREUD Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris : Gallimard, 1997 [1922].

FREUD Sigmund, *Totem et Tabou*, Paris : Gallimard, 1993 [1924].

FREUD Sigmund, *La Naissance de la psychanalyse*, Paris : PUF, 1973 [1956].

FREUD Sigmund, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, Paris : Gallimard, 1986 [1972].

GIOVANNANGELI Dominique, *Métamorphoses d'Œdipe. Un conflit d'interprétations*, Bruxelles : De Boeck Université, 2002.

GREEN André, *Le Discours vivant : la conception psychanalytique de l'affect*, Paris : Presses universitaires de France, 1973.

GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris : Larousse, 1966.

GRUNBERGER Béla, *Le Narcissisme. Essais de psychanalyse*, Paris : Payot, 1975.

GUATTARI Félix et DELEUZE Gilles, *L'Anti-Œdipe*, Paris : Éditions de Minuit, 1972.

HEGEL Friedrich W., *Leçons sur l'esthétique. Textes choisis*, Paris : PUF, 1995.

HIRT André, *Le Lied, la langue et l'histoire*, Arles : Les Éditions de la nuit, 2008.

HIRT André, *L'Écholalie*, Paris : Hermann, 2011.

IMBERTY Michel, *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : musique, psychologie, psychanalyse*, Paris : L'Harmattan, 2005.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La Musique et l'ineffable*, rééd. Paris : Seuil, 1983 [1961].

KINTZLER Catherine, « L'opéra de la France classique : une esthétique du déplacé. Réflexions sur l'unité de lieu, le divertissement et le bougé », dans *Musique, villes et voyages*, Paris : Cité de la musique, 2006, p. 17-28.

KINTZLER Catherine, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris : Minerve, 2011 [1983].

KRISTEVA Julia, *Sēmeiotikē. Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, 1978.

KRISTEVA Julia, *Le génie féminin. La vie, la folie, les mots*, Paris : Gallimard, 2003.

LACAN Jacques, *Télévision*, Paris : Seuil, 1974.

LACAN Jacques, *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, 1994.

LACAN Jacques, *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, 1991.

LACAN Jacques, *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse (1962-1963)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, 2004.

LACAN Jacques, *Le Séminaire. Livre XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, 1973.

LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *Le Sujet de la philosophie. Typographies 1*, Paris : Aubier : Flammarion, 1979 (en particulier le chapitre intitulé « L'écho du sujet »).

LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *L'imitation des modernes. Typographies 2*, Paris : Galilée, 1986.

LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *Musica ficta. Figures de Wagner*, Paris : Bourgois, 2007 [1991].

LACOUÉ-LABARTHE Philippe et NANCY Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris : Seuil, 1978.

LACOUÉ-LABARTHE Philippe et NANCY Jean-Luc, *Scène ; suivi de Dialogue sur le dialogue*, Paris : Bourgois, 2013.

LEMAIRE Anika, *Jacques Lacan*, Bruxelles : Mardaga, 1977 [1970].

LÉVI-STRAUSS Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris : Mouton, 1967.

- LÉVI-STRAUSS Claude, *L'Homme nu (Mythologiques IV)*, Paris : Plon, 1971.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris : Plon, 1973.
- LEVINAS Emmanuel, *Le Temps et l'autre*, Paris : PUF, 1983.
- LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris : Librairie Générale Française, 1990 [1961].
- LEVINAS Emmanuel, *L'Humanisme de l'autre homme*, Paris : Librairie générale française, 1990.
- LEVINAS Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1975 (en particulier le chapitre intitulé « Le regard du poète »).
- LORAUX Nicole, *Les Enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris : Seuil, 1990 [1981].
- LUKÁCS Georges, *L'Âme et les formes*, Paris : Gallimard, 1974 (en particulier le chapitre intitulé « La métaphysique de la tragédie »).
- MANNONI Maud, *La Théorie comme fiction. Freud, Groddeck, Winnicott, Lacan*, Paris : Seuil, 1979.
- MANNONI Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris : Seuil, 1969.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris : Gallimard, 1964.
- MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982.
- MESCHONNIC Henri, *La rime et la vie*, Paris : Gallimard, 2006 [1989].
- NEUSCHÄFER Anne, *De l'improvisation au rite. L'épopée de notre temps : le Théâtre du Soleil au carrefour des genres*, Frankfurt am Main : Peter Lang, 2002.
- NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà bien et mal*, trad. Inédite de Patrick Wotling, Paris : Flammarion, 2000.
- PIGEARD DE GURBERT Guillaume, *Contre la philosophie*, Arles : Actes Sud : 2010.
- PLATON, *La République*, Paris : Flammarion, 2002.
- PROPP Vladimir Âkovlevič, *Morphologie du conte*, Paris : Gallimard, 1970.
- QUIGNARD Pascal, *La Haine de la musique*, Paris : Calmann-Lévy, 1995.

- QUIGNARD Pascal, *Vie secrète*, Paris : Gallimard, 1998.
- QUIGNARD Pascal, *Dernier Royaume I. Les ombres errantes*, Paris : Grasset, 2002.
- RAMEAU Jean-Philippe, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, 1754.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris : La Fabrique, 2000.
- REIK Theodor, *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler*, Paris : Denoël, 1972.
- ROELENS Nathalie, *Le lecteur, ce voyeur absolu*, Amsterdam ; Atlanta : Rodopi, 1998.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, introduction, notes, bibliographie et chronologie par Catherine Kintzler, Paris : Flammarion, 1993.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Lettre sur la musique française*, 1753.
- STAROBINSKI Jean, *La parole est moitié à celui qui parle... Entretiens avec Gérard Macé*, Paris : France culture ; Genève : La Dogana, 2009.
- SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne (1880-1950)*, traduction de PAVIS Patrice, Lausanne ; Paris : L'Âge d'homme, 1983.
- SZONDI Peter, *Essai sur le tragique*, Belval : Circé, 2003.
- ÜBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris : Belin, 1996 [1981].
- VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris : Maspero, 1973.
- VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris : La Découverte, 2004.
- ŽIŽEK Slavoj, *Le plus sublime des hystériques. Hegel avec Lacan*, Paris : PUF, 2011, p. 112.

. Chapitres d'ouvrages collectifs

FRYDMAN Benoît, « La rhétorique judiciaire dans l'*Antigone* de Sophocle », p. 161-183, dans COULOUBARITSIS Lambros et OST Jean-François, *Antigone et la résistance civile*, Bruxelles : Ousia, 2004.

HENROT Geneviève, « Pascal Quignard et la peau de Marsyas », dans GIRARDINI Elisa et HENROT Geneviève (dir.), *Le Corps à fleur de mots*, Padova : Unipress, 2004, p. 89-111.

RICÉUR Paul, « Le récit de fiction », dans *La Narrativité*, TIFFENEAU Dorian (dir.), Paris : Éditions du CNRS, 1980, p. 25-48.

. Articles de revues

ASSOUN Paul-Laurent, « Topiques freudiennes du mythe. Thèses sur la Mythenforschunganalytique », *Topique*, mars 2003, n° 84, p. 173-184.

BÉNÉZET Mathieu et LACQUE-LABARTHE Philippe, « L'intimation », *Lignes*, 2012/2, n° 38, p. 77-88.

BOISSIÈRE Anne, « La reproductibilité technique chez Walter Benjamin », *Déméter*, décembre 2003, Lille : Université de Lille-3, p. 1-12.

CHETRIT-VATINE Viviane, « Signifiante de la signifiante. Ou la dimension éthique de l'écoute et du dire de l'analyste », *Revue française de psychanalyse*, 2007, n° 5, p. 1497-1502.

ESCLAPEZ Christine, « L'inégalité temporelle », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 5, 2010, p. 25-34.

FAESSLER Marc, « Kénose », *Pardès*, 2007/1, n° 42, p. 143-153.

FÉDIDA Pierre, « La sollicitation à interpréter », *L'Écrit du temps*, n° 4, Paris : Éditions de Minuit, automne 1983, p. 5-19.

GAYRAUD Agnès, « Adorno et le cercle magique de l'opéra », *Nouvelle revue d'esthétique*, février 2013, n° 12, p. 43-53.

KARSENTI Tiphaine, « Le "laboratoire d'humanités" de Jean-François Sivadier », *Alternatives théâtrales*, n° 108, Bruxelles : 2011, p. 68-70.

LACAN Jacques, « Écriture et sexualité », *Scilicet*, n° 6/7, Paris : Seuil, 1976.

LACAN Jacques, « Le Mythe individuel du névrosé ou poésie et vérité dans la névrose », conférence transcrite par J. A. Miller, *Ornicar ?*, n° 17-18, Paris : Seuil, 1978, p. 290-307.

PAUTROT Jean-Louis, « La musique de Pascal Quignard », *Études françaises*, vol. 40, n° 2, 2004, p. 55-76.

ROSENFELD HOLZERMAYR Kathrin, « Hölderlin et Sophocle. Rythme et temps tragique dans les *Remarques sur Œdipe et Antigone* », *Philosophique*, novembre 2008, p. 79-96.

ROSENFELD HOLZERMAYR Kathrin, « Le conflit tragique chez Sophocle et son interprétation chez Hölderlin et Hegel », *Les Études philosophiques*, n° 77, février 2006, p. 141-161.

SIMONNEY Dominique, « La langue en questions », *Essaim*, Toulouse : Érès, 2012, n° 9, p. 7-16.

. Romans

HUSTON Nancy, *Instruments des ténèbres*, Arles : Actes Sud, 1996.

PROUST Marcel, *À la Recherche du temps perdu. La Prisonnière*, édition de Jean Milly, Paris : Flammarion, 1984.

. Article d'encyclopédie

JUNOD Philippe, « Œuvre d'art total », *Encyclopaedia Universalis*, Corpus n° 17, p. 681 b, 2009.

. Article de presse

FLAMENT Xavier, *Le Soir* (quotidien belge), entretien avec Henry Bauchau, 10 mars 2003.

FLEURY Cynthia, « L'art de voir », *L'Humanité*, 28 décembre 2004.

Dictionnaires

BONNEFOY Yves (dir.), *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Paris : Flammarion, 1981.

LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Baptiste, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : PUF, 1967.

Webographie

BADIOU Alain, « Panorama de la philosophie française contemporaine », conférence prononcée à la Bibliothèque nationale de Buenos Aires, 1^{er} juin 2004, <http://www.lacan.com/badfrench.htm> (consulté le 20 avril 2011).

CAHEN Didier, « *De la Grammatologie*, livre de Jacques Derrida », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedia/de-la-grammatologie/> (consulté le 2 octobre 2014).

CHARLES Daniel, « Éthique et esthétique dans la pensée d'Emmanuel Levinas », *Noesis*, mars 2000, <http://noesis.revues.org/12> (consulté le 27 janvier 2015).

DARRIULAT Jacques, « Hegel et la tragédie », <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Hegel/HegelTragedie.html> (consulté le 10 mai 2012).

DARRIULAT Jacques, « La situation tragique (2) », <http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloeath/Antiquite/Tragediephilo/SituaTragique2.html> (consulté le 4 avril 2012).

DARRIULAT Jacques, « La représentation tragique », <http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloeath/Antiquite/Tragediephilo/Representragique.html> (consulté le 22 janvier 2012).

FINCK Michèle, « Poésie et poétique du son en littérature comparée : pour une audiocritique », <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/finck.html> (consulté le 5 février 2014).

GÓMEZ MANGO Edmundo, « Freud, le mythe et les dieux », conférence prononcée lors des deux journées d'études des 16 et 17 janvier 2009 proposées par le Musée Rodin et la

Fondation Maison des Sciences de l'Homme : <http://rodin-freud.fmsch-devar.fr/freud-le-mythe-et-les-dieux-texte-integral.html> (consulté le 2 janvier 2011).

LECONTE Patrick, « Les voix du silence : une esthétique de l'expression. Lecture de “Le langage indirect et les voix du silence”, *Signes* » (conférence du 10 juin 2013, Université François Rabelais, Tours), <http://philosophie.tice.ac-orleans-tours.fr/php5/?p=1034> (consulté le 10 janvier 2014).

TOUCHET Philippe, « Antigone, philosophie et tragédie », <http://lyc-sevres.ac-versailles.fr/soirees09-10.PhT.tragedie.pdf> (consulté le 10 mai 2014).

Table des matières

<i>Remerciements</i>	3
----------------------------	---

Introduction

<i>Présentation des œuvres</i>	5
.Rappel des faits.....	5
.Les conditions matérielles de la genèse des partitions de Pierre Bartholomée.....	6
.Des romans aux livrets d'opéra.....	8
.La mise en musique.....	10
.Les mises en scène de la Monnaie et de la Chaux de Fonds.....	11
.Du même à l'autre ou le procès de la différence.....	13
<i>L'ancrage vocal de l'imaginaire romanesque bauchalien</i>	14
.L'appel.....	14
.Le chant à la lisière du son et du sens.....	14
.À l'écoute du corps.....	15
<i>La voix comme métonymie de l'horizon-musique de la langue</i>	15
.Lacan et l'objet-voix.....	16
.La dialectique hégélienne corporéité/idéalité de la voix.....	16
.L'opéra ou le mythe selon Barthes.....	18
<i>État de la recherche, méthodes et emprunts</i>	19
<i>Problématique</i>	23

Partie 1

Les textes d'Henry Bauchau, des romans aux livrets d'opéra.....	25
<i>Chapitre 1 : L'éthique musicale de la langue de Bauchau ou la thématization de la voix</i>	29
.Le thème de l'appel et la référence orphique.....	30
1.L'appel, symptôme de la nécessité de l'écriture.....	30
2.Une généalogie musicale fantasmée de l'écriture ou la voix au principe de la création.....	35
.La différenciation par le chant.....	36
1.La place marginale des protagonistes dans la diégèse.....	36

2. Deux modes de fraying de la voix.....	38
3. La différenciation masculin/féminin.....	40
. Le cri ou la voix du corps.....	44
1. Le cri, de la révolte à la jouissance.....	44
2. De la conciliation de l'âme et du corps au dialogue des arts.....	46
. Du chant au cri, une prose qui intéresse la langue.....	48
<i>Chapitre 2 : Le livret d'Œdipe sur la route, un support narratif et dramatique conventionnel.....</i>	<i>51</i>
. Synopsis.....	53
1. Acte I, situation initiale : de la prostration au départ.....	53
2. Acte II, épreuve : la sculpture de la vague.....	55
3. Acte III, révélation : Œdipe devient clairchantant.....	56
4. Acte IV, résolution : la transfiguration.....	58
. Le contenu du livret : le squelette du récit romanesque.....	60
. Les épisodes « lyriques » du livret d'Œdipe sur la route.....	64
1. Le récit de Cléos.....	65
2. Le récit d'Œdipe.....	82
3. Invention et convention.....	93
<i>Chapitre 3 : Le livret de La Lumière Antigone, un prolongement dialogué du roman.....</i>	<i>95</i>
. Synopsis.....	97
1. Acte I : l'entrée en solitude.....	97
2. Acte II : le partage des voix.....	97
3. Acte III : l'incarnation d'Antigone.....	98
. Le choix d'une suite non-narrative.....	98
1. Le livret.....	98
2. La scène.....	99
. Antigone, la voix en héritage.....	100

Partie 2

Le nouage de la musique de Pierre Bartholomée aux textes d'Henry Bauchau et leur mise en scène.....	103
<i>Chapitre 4 : Œdipe sur la route, une illustration sonore d'affects.....</i>	<i>107</i>
. Analyse linéaire.....	108

1. Acte I : réminiscence de la forme sonate.....	109
2. Acte II : scherzo.....	132
3. Acte III : andante de forme lied.....	142
4. Acte IV : rondo.....	153
. Les « caractères musicaux ».....	160
1. Différance et mimésis : un opéra de formation.....	161
2. Généalogie signifiante des caractères musicaux.....	165
. Rapports texte-musique et signifiante de la forme musicale.....	166
1. Correspondances entre le livret et le matériel thématique.....	167
2. L'autonomie paradoxale du musical.....	177
. La mise en scène et en espace.....	179
1. Éléments de description.....	179
2. Une poétique de l'économie.....	189
<i>Chapitre 5 : La Lumière Antigone ou la rupture de l'illusion fusionnelle texte-musique</i>	193
. Analyse linéaire.....	195
1. Acte I.....	196
2. Acte II.....	208
3. Acte III.....	216
. Les principaux motifs.....	218
1. Le motif de la grotte.....	218
2. La colonne harmonique.....	218
3. Le blues.....	219
. Le nouage du texte à la musique.....	219
1. Parataxe, écriture et perception.....	219
2. Une logique artificielle.....	221
. Un dispositif scénique entre littérature et abstraction.....	225
1. La mise en scène de Philippe Sireuil pour le Théâtre de la Monnaie (2008).....	225
2. La mise en scène de Fabrice Huggler à La Chaux-de-Fonds (2012).....	233

Partie 3

Le caractère « élationnel » de la musique dramatique ou la « troisième oreille ».....	241
<i>Chapitre 6 : La thématization du passage de la cécité d'Œdipe à la lucidité (lux) d'Antigone.....</i>	245

.Le mythe d'Œdipe ou le paradigme du xxe siècle.....	247
1.Du mythe à la tragédie, de la tragédie au tragique.....	247
2.Quelques jalons pour une généalogie sommaire.....	249
3.Postérité artistique d'Œdipe au xxe siècle.....	254
.La figure d'Antigone comme nouveau paradigme pour le xxie siècle ?.....	256
1.Antigone dans l'histoire des idées.....	256
2.L'individu et le temps : les conditions de l'émergence d'un sujet féminin.....	263
.Quelle place musicale pour Antigone dans Œdipe sur la route ?.....	270
1.La monologisation du discours vocal.....	270
2.La représentation du chant à l'opéra : un paradoxe ?.....	272
<i>Chapitre 7 : Du même à l'autre, quel sens produisent les différences ?.....</i>	<i>274</i>
.Deux partitions aux qualités parentes.....	276
.Différences dans la mise en œuvre de la dialectique même-autre.....	277
1.Les marqueurs de l'altérité : des tragédies antiques aux livrets de Bauchau.....	277
2.Deux mises en musique différentes.....	280
.Une différenciation signifiante.....	282
1.Altérité et déliaison.....	282
2.L'autre : l'infigurable et le féminin.....	284
<i>Chapitre 8 : Le mythe mis en musique, une rencontre surdéterminée.....</i>	<i>288</i>
.La voix et la scène au xxe siècle.....	290
1.Éléments de contextualisation.....	290
2.La situation de Pierre Bartholomée.....	291
.La musique dramatique est un mythe.....	292
1.Présupposés et conséquences idéologiques de la pensée de l'œuvre d'art totale.....	292
2.L'opéra, une aporie féconde ?.....	293
3.Repenser la musique avec le mythe à partir de Barthes.....	299
<i>En guise d'ouverture.....</i>	<i>306</i>
<i>Chapitre 9 : Comment se manifeste le ratage de la musique et du texte ? L'apport de Jacques Lacan et d'Emmanuel Levinas.....</i>	<i>306</i>
.La voix comme objet.....	308
1.Moment de définition.....	308
2.L'illusion de la complétude.....	308
3.De l'accusation à la renaturalisation de l'arbitraire du signe.....	310
.La scène : voix et visage en rapport d'« autrement qu'être ».....	311

1.De la voix au visage en passant par la peau.....	311
2.Levinas et le son comme subversion.....	313
3.De l'urgence de la lucidité.....	314

Bibliographie

<i>Sources œuvres</i>	317
.Tragédies, romans et livrets.....	317
.Écrits divers.....	317
.Partitions et enregistrements.....	318
<i>Études sur l'œuvre de Henry Bauchau</i>	318
.Travaux universitaires.....	318
.Monographies.....	319
.Ouvrages collectifs.....	319
.Chapitre d'ouvrages collectifs.....	320
.Revue.....	320
.Articles de revues.....	320
<i>Études sur l'œuvre de Pierre Bartholomée</i>	321
<i>Études sur la voix</i>	321
.Monographies.....	321
.Numéros de revues.....	323
.Article de revue.....	323
<i>Études musicales</i>	324
.Monographies.....	324
.Chapitres de monographies.....	324
.Articles de revues.....	325
<i>Autres études</i>	325
.Monographies.....	325
.Chapitres d'ouvrages collectifs.....	330
.Articles de revues.....	330
.Chapitre d'ouvrages collectifs.....	332
.Roman.....	332
.Article d'encyclopédie.....	332
.Article de presse.....	332

<i>Dictionnaires.....</i>	332
<i>Webographie.....</i>	332

Index des illustrations

Illustration 1: ŒSR, DVD 1, 7'55.....	53
Illustration 2: ŒSR, DVD 1, 10'24.....	54
Illustration 3: ŒSR, DVD 1, 1'08'59.....	56
Illustration 4: ŒSR, DVD 2, 26'12.....	57
Illustration 5: ŒSR, DVD 2, 31'07.....	58
Illustration 6: ŒSR, DVD 2, 54'48.....	59
Illustration 7: ŒSR, DVD 2, 1'08'11.....	60
Illustration 8: ŒSR, DVD 1, 18'25.....	180
Illustration 9: ŒSR, DVD 1, 26'39.....	180
Illustration 10: ŒSR, DVD 1, 14'19.....	181
Illustration 11: ŒSR, DVD 1, 56'36.....	182
Illustration 12: ŒSR, DVD 1, 1'09'14.....	183
Illustration 13: ŒSR, DVD 1, 1'25'42.....	184
Illustration 14: ŒSR, DVD 2, 25'34.....	185
Illustration 15: ŒSR, DVD 2, 43'51.....	185
Illustration 16: ŒSR, DVD 2, 50'09.....	186
Illustration 17: ŒSR, DVD 2, 53'31.....	187
Illustration 18: ŒSR, DVD 2, 1'02'32.....	188
Illustration 19: ŒSR, DVD 2, 1'16'43.....	188
Illustration 20: ŒSR, DVD 1, 9'18.....	189
Illustration 21: ŒSR, DVD 2, 1'03'12.....	190
Illustration 22: ŒSR, DVD 1, 15'30.....	191
Illustration 23: ŒSR, DVD 1, 14'41.....	191
Illustration 24: LLA (Sireuil), 6'15.....	226
Illustration 25: LLA (Sireuil), 21'12.....	227
Illustration 26: LLA (Sireuil), 50'46.....	228
Illustration 27: LLA (Sireuil), 39'06.....	229
Illustration 28: LLA (Sireuil), 1'09'14.....	230
Illustration 29: LLA (Sireuil), 29'15.....	231
Illustration 30: LLA (Sireuil), 37'49.....	231
Illustration 31: LLA (Huggler), 14'14.....	234
Illustration 32: LLA (Huggler), 30'20.....	234

Illustration 33: LLA (Huggler), 52'06.....	235
Illustration 34: LLA (Huggler), 52'20.....	235
Illustration 35: LLA (Huggler), 1'15'28.....	238
Illustration 36: LLA (Huggler), 1'17'04.....	238
Illustration 37: LLA (Huggler), 1'18'44.....	239

D'Œdipe à Antigone, la voix en scène dans les opéras de Pierre Bartholomée dans ses œuvres composées d'après les romans d'Henry Bauchau

Dans cette thèse, nous étudions les opéras de Pierre Bartholomée composés d'après les romans d'Henry Bauchau à partir de la thématisation de la voix qu'ils proposent. Ce schème narratif, décliné tantôt sous la forme d'un chant épique, tantôt comme musique pure, est isolé pour devenir le sujet des livrets. C'est un sujet problématique car la voix révèle le ratage irréductible de la rencontre d'un texte et d'une musique. Or, depuis la fondation du genre, l'opéra a pensé leurs rapports en termes de fusion du sens et du son. Au contraire, l'étude comparative des opéras de Bartholomée, du livret à la scénographie en passant par la partition, met en évidence ce nouage en forme de déliaison. En effet, les différences repérées entre ces deux opus permettent de dégager les modes de représentation de cette rencontre toujours manquée. La musique et le texte ne s'additionnent pas pour former un objet homogène mais s'accolent le long de leur commun littoral, la voix, ce reste de la langue à laquelle on a retranché le signifié des mots. Sur le mode narratif, poétique et musical, le diptyque bauchalien de Bartholomée raconte le renoncement au leurre d'une conception de l'opéra comme lieu de la coïncidence entre un texte et une musique au profit de la reconnaissance de leur hétérogénéité. La description comparée des scénographies corrobore cette affirmation dans la mesure où l'estompe grandissante du réalisme neutralise progressivement l'illusion théâtrale. Le choix de faire des visages la pierre de touche des mises en scène successives offre ainsi un prolongement visuel à la voix. Visage et voix deviennent le paradigme d'une altérité valorisée dont Antigone est le héraut. Réclamant pour son frère et la femme qu'elle est le droit de cité, elle s'oppose à la réduction de l'autre au même.

Mots clé : Œdipe, Antigone, voix, rapports texte-musique, déliaison, psychanalyse, mythe, altérité.

From Œdipus to Antigone, the voice on stage in Pierre Bartholomée's works composed after Henry Bauchau's novels

In this dissertation, Pierre Bartholomée's operas composed after Henry Bauchau's novels are studied through the theme of voice. This narrative pattern, sometimes as epic singing, sometimes as pure music, becomes the subject of the librettos. It is a problematic issue because the voice reveals the missed encounter between text and music. Yet, since the foundation of the genre, opera has described their relations as a melting of meaning and sound. But a comparative study of Bartholomée's operas, from the libretto to the stage design including the score, underlines a de-linkage. Indeed, the differences between the two opuses allow to highlight how this disconnection is represented. The reunion of music and text don't mount up to a homogeneous object. They join and share a border, the voice, which remains after the removal of the meaning from the language. The diptych tells the forsaking of the irrelevant conception of the opera as a coincidence between text and music in favour of its heterogeneous nature. Comparative descriptions of the stagings reinforce this idea. In fact, realism fades gradually out and neutralises the theatrical illusion. Faces are the core of the stagecrafts and provide a visible extension of the voice. Thus, face and voice are the epitom of a positive alterity which is embodied by Antigone. She begs for her brother and herself as a woman the right to be part of the city-state. In other words, she sets against the incorporation of the other into the same.

Keywords : Œdipus, Antigone, voice, relations between text and music, de-linkage, psychoanalysis, myth, alterity.

Discipline : musique

Arts : pratiques et poétiques (EA 3208)